Monographien

über

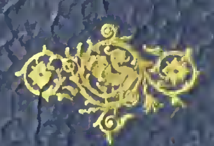
Kirchen-Thüren

und

Altäre

von

Franz Büttgenbach.







KIRCHENTHÜREN. — ALTÄRE.



Zur gfl. Beachtung.

Nach der Ausgabe des Ende 1898 erschienenen Prachtwerkes „**Die kirchliche Kunst in Monographien, Skizzen und Kunstbildern**“ wurde der Verfasser dieses Werkes durch gediegene Kenner und Freunde der christlichen Kunst, welche dem geistlichen Stande angehören, zur Vervollständigung desselben durch eine „Monographie über Altäre“ angeregt.

Da die zahlreichen Kritiken über „Die kirchliche Kunst“ sich höchst anerkennend aussprachen, hat der Verfasser sich nun entschlossen, als Ergänzung dazu eine „**Monographie über Kirchenthüren und Altäre**“ herauszugeben, welche durch 30 Kunstbilder, von denen 23 mittels eigens für diesen Zweck angefertigter Originalplatten hergestellt sind, illustrirt werden.

Vorliegende Arbeit ist so gehalten, dass sie auch demjenigen, welcher die „Monographien über die kirchliche Kunst“ nicht gelesen hat, ein willkommenes, in sich abgerundetes Ganze bietet.

Möge ihr dieselbe freundliche Aufnahme zutheil werden, wie dem mehrfach erwähnten Hauptwerke.

Aachen, im April 1899.

Die Verlagshandlung.







Flügel-Altar aus 1483 von Meister Conrad Borgentrick.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.



ERGÄNZUNGEN

ZU

MONOGRAPHIEN ÜBER KIRCHLICHE KUNST

VON

FRANZ BÜTTGENBACH.

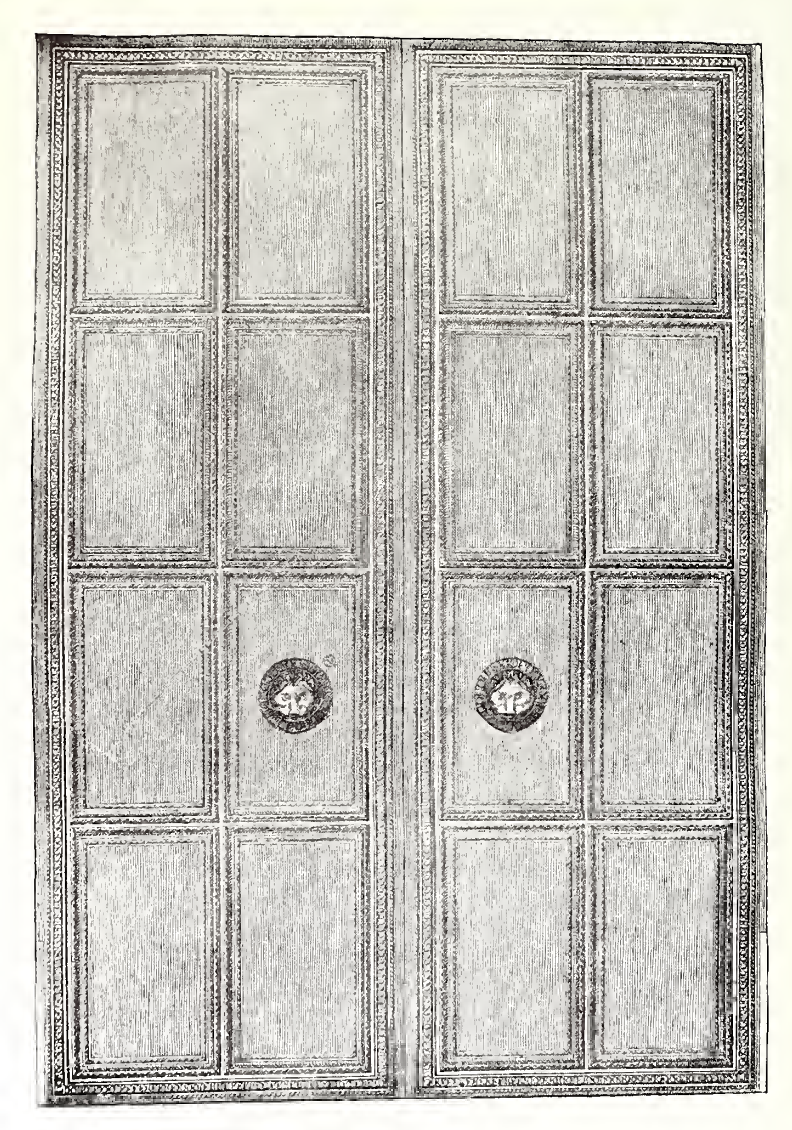


KIRCHENTHÜREN — ALTÄRE.



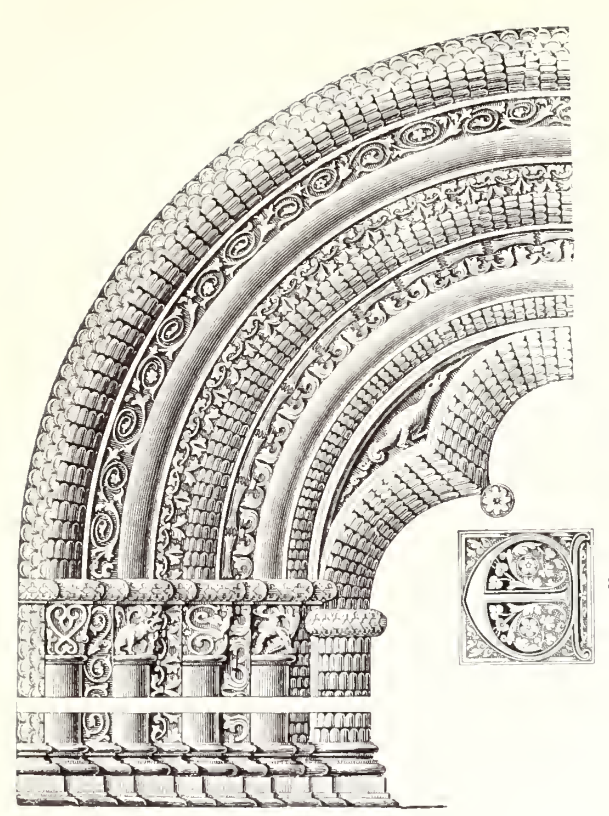
1899

VERLAG VON IGN. SCHWEITZER IN AACHEN.



Die Wolfsthüre des Karolingischen Octogons, Aachen.

Erzguss aus dem IX. Jahrhundert.



Portalgliederung. Jacobikirche zu Koesfeld.

DIE KIRCHENTHÜREN.

Es liegt nahe, dass man dahin strebte, die Eingänge zu den Gotteshäusern, die Portale der Tempel und Kirchen sowie die Flügel, womit sie geschlossen wurden, zu zieren.

Der Gedanke liegt so nahe, dass in fantastischen Beschreibungen der Wohnung der Seligen die „Himmelsthür“ meist als etwas besonders Schönes geschildert wird.

In den ersten Epochen des Alterthums blieben die Tempel ohne Verschlüsse. Achtung und Furcht vor den Göttern waren so gross, dass so leicht kein Unberufener in die Tempel, deren thürlose Eingänge — Portale — architectonisch geschmückt, aber offenstehend waren, hineintrat.

Die ägyptischen Portale wurden mit Hieroglyphen bedeckt; die griechischen und römischen Tempeleingänge waren mit besonders vorspringenden Giebeln überbaut und mit Säulen umstellt. Die Eingänge romanischer und gothischer Kirchen erhielten eine Rund- oder Spitzbogenlaibung, die durch Säulchen oder reiche Profilirung, und besonders für Kirchen gothischen Stils mit Figuren, unter Baldachinen stehend, reich geschmückt wurden.

Die ersten Tempelthüren waren aus Holz angefertigt und wurden durch Metalleinlagen geziert. Es wurden auch Thüren aus getriebenem Metall hergestellt; in vielen setzte man in rahmenartigen Ausschnitten künstlich getriebene Blechfüllungen ein. Eherne Thüren sind in antiken Zeiten selten verwendet worden, obgleich die Giessereikunst im Oriente früh hochentwickelt war. Als älteste mit reicher Holzschnitzerei bedeckte Thür aus der altchristlichen Kunstperiode sind uns die Cedernholzflügel von St. Sabina, einer im fünften Jahrhundert durch Papst Coelestin I. auf dem Arentin zu Rom erbauten Basilika, erhalten geblieben.

Diese Thürflügel gelten in ihrer Auffassung als Vorbild für die Broncegüsse der romanischen und besonders der gothischen Periode. Jeder Flügel hat vier grosse und sechs kleinere Felder. Ausser zwei am Fusse sind diese Spiegel mit Reliefschnit-

zereien, welche Namen aus dem alten und neuen Testamente zeigen, geziert. In Anbetracht des hohen Alters dieser Schnitzwerke, die man in das fünfte Jahrhundert verweist, ist die Arbeit eine aussergewöhnlich edle. Sie verräth, ganz besonders bei



Thüre von St. Sabina
Linker Flügel — Rechter Flügel.

den Bordüren, den Einfluss klassisch-römischer Vorbilder. Es ist jedoch nachgewiesen, dass in späterer Zeit Reparaturen daran vorgenommen worden sind, welche auf byzantinische Hände schliessen lassen. Man sehe das Bild der Kreuzigung, welches einer der Spiegel vorstellt; es ist am Schlusse dieses Artikels eine Abbildung davon

angebracht. Man schätzt, dass diese Reparaturen im 8. Jahrhundert vorgenommen worden sind. Auch diese sind sehr kunstvoll ausgeführt und gut erhalten. Es haben sich aus dieser Kunstepoche nur wenig irgendwie bemerkbare Thüren erhalten. Die Thür von St. Sabina ist jedoch ein höchst bemerkenswerthes Kunstproduct der altchristlichen Periode und darf neben die besten Elfenbeinschnitzereien aus jener späten Zeit der altchristlichen Kunst gestellt werden. Die beistehenden Figuren zeigen die beiden Flügel, welche zusammen noch immer die Thür der St. Sabinakirche bilden, so, wie sie heute sind.

Die ältesten ehernen Thüren, welche man diesseit der Alpen kennt, sind wohl die des Münsters zu Aachen. Sie stammen aus der Zeit, in der die, in der Skizze — Bronze — erwähnten Gitterschranken des Aachener Octogons gegossen wurden, sind also mit diesem unter Carl dem Grossen entstanden und in Aachen selbst hergestellt worden. Sie erfüllen im Münster noch denselben Zweck, dem sie ursprünglich dienten, nur ist die Hauptthür versetzt worden.

Die beim Eingang dieser Skizze stehende Abbildung zeigt das Bild der ehernen Hauptthür. Im Volksmunde führt sie den Namen „Wolfsthür". Neben ihr stand im Freien auf einem einfachen Sockel eine antike Wolfsfigur. Dieses prächtige Bronzegussstück ist altrömischen Ursprungs und hat wahrscheinlich in Rom in einem öffentlichen Volksbad gestanden. In Erinnerung an die der Sage nach durch eine Wölfin ernährten Aussätzlinge „Romulus und Remus", die Begründer der ewigen Stadt, wurden solche Wolfsfiguren dort vielfach aufgestellt.

Es ist bekannt, dass, als Carl seine Pfalzkapelle baute, ihm von seinen Freunden in Italien und im Oriente manche Prachtstücke, welche er im Bau verwenden konnte, geschenkt wurden. Die umstehende Figur zeigt die Abbildung dieses antiken Gusses in seiner jetzigen Gestalt.*)

---

*) Die Figur steht jetzt in der Thurmhalle des Octogons, wo sie ursprünglich auch gestanden haben soll. Die Thurmhalle war ursprünglich offen; vor derselben erhob sich in karolingischer Zeit eine seitlich und vorne offene Vorhalle — atrium — welche sich in einer Länge von annähernd vierzig Meter über den jetzt freien Domplatz bis zum Fischmarkt erstreckte. Der Eingang zur Thurmhalle blieb daher unverschlossen, wie das im Kopfbilde der Skizze „Das Aachener Münster" in den Monographien über kirchliche Kunst ersichtlich ist. Die Wolfsthüre hat ursprünglich dicht am Eingang des Octogons gestanden; später hat man sie in den Thoreingang der Thurmhalle, den man mit einem durchaus unpassenden Portal versehen, gesetzt, wo sie noch heute steht. Neben ihr stand denn auch die Wolfsfigur im Freien.

Es wird andererseits behauptet, die Figur sei aus späterer Zeit und stelle eine Bärin vor. Wer Brehm's Bilder über das Bärengeschlecht vor sich sieht, kann nicht annehmen, die Figur solle eine Bärin darstellen. Diese Thiere characterisiren sich durch eine lange Schnautze und lange Krallen; der Aachener Guss zeigt gerade das Gegentheil, wie in unserer Figur ersichlich ist; diese Theile sind so gebildet, wie sie zur Species Wolf gehören. Wir halten an den traditionellen Wolf fest, wenngleich die Figur etwas schwer ist.

Die Behauptung, das Loch in der Brust des Thieres sei später eingebohrt, findet Widerspruch in der Beschaffenheit seiner Ränder; diese zeigen deutlich durch einen Kragen, dass die Oeffnung gleich beim Gusse ist ausgespart; später beim Einsetzen des Wasserspenders ist der Kragen am vorderen Theile abgefeilt worden; der hintere steht noch.

Von fachmännischer Seite wird in jüngster Zeit die Ansicht ausgesprochen, Carl der Grosse habe die Halle schon als römische Gerichtsbasilika vorgefunden; die Merowinger sollen sie als Kirche benutzt, an deren Absis Kaiser Karl seine Pfalzkapelle dann angeschlossen habe. (?)

Ausser der grossen Thür, welche 2 Flügel von 3,9 m und im Ganzen 2,7 m Breite hat, sind noch 6 kleinere Thürflügel aus derselben Zeit vorhanden; sie stehen noch auf ihren ursprünglichen Stellen in den Seiteneingängen der Pfalzkapelle.



Antiker Bronzeguss der Aachener Wolfsthür.

Die erheblichen Dimensionen der grossen Flügel zeigen, dass die Giessereikunst nicht unbedeutend war, wenn gleich sie nicht mehr auf der Höhe der Antike stand. Doch weist die ganze Disposition und Ornamentik dieser Güsse nach, dass man sich an alte römische Muster anschloss.

Die einfachen Verzierungen in Perl- und Eierstäben, welche die Flügel um-

rahmen und einen jeden in vier Spiegelflächen abtheilen, sind strenge den Mustern der römischen Verzierungskunst entnommen und zeigen die einfachen klassischen Formen der Antike. So sind auch die zwei Löwenköpfe mit durchbrochenem Rachen zur Aufnahme eines Zugringes von streng klassischer Modellirung. Selbe sind nicht mit den Flügeln in einem Stück gegossen, sondern aufgenietet. Wahrscheinlich hat man sich nicht getraut, diese erhabenen Theile mit dem Gusse zu verbinden. Solche Löwenköpfe erscheinen auf den meisten Bronzen und auch oft auf hölzernen mit Schmiedeeisen verstärkten und verzierten Thüren des Mittelalters; dieselben sind ein allegorisches Zeichen. Man darf vermuthen, dass damit an einem alten römischen Gebrauch festgehalten worden ist.

Die ersten christlichen Kirchen wurden nach dem Muster des römischen Gerichtssaales — Basilica — errichtet. Am Eingang der Gerichtssäle standen zwei Löwen, zwischen welche sich die Angeklagten stellten, welchen Recht gesprochen wurde.



Die Büssenden, welche die christliche Kirche nicht betreten durften, standen am Eingang derselben, betend und weinend, und flehten um Theilnahme und Fürbitte beim Gottesdienste; sie erwarteten also auch „inter leones" den Urtheilsspruch.

Die Aachener Bronzethüren sind jetzt an 1100 Jahre alt und zeigen nichts von Vergänglichkeit.

Von hohem Alter ist die eherne, 1015 gegossene Bronzethür des Hildesheimer Domes. Sie hat zwei mit figurenreichen Reliefs verzierte Flügel. Links sind acht Scenen aus dem alten, rechts ebensoviele aus dem neuen Testamente angebracht. Die Arbeit ist eine ziemlich rohe, die Darstellungen sind von urgermanischer Auffassung in der ganzen naiven Unbeholfenheit der Composition. Umstehende Figur zeigt einen Theil dieser Thüren; die Scene des Todschlags Abels durch Kain (unterste Füllung) gibt einen Begriff vom Stand der germanischen Kunst jener Zeiten.

Man kann sagen, dass das Aachener Münster und die Reste der zerstörten Pfalzpaläste Carls des Grossen die letzten Anklänge an die klassische Antike sind. Ein anderer Volksstamm sollte eine eigenartige Cultur entwickeln; der germanische Geist drang überall hinein.

Wie es sich eben stets bei solchen Uebergängen gezeigt hat, tritt im Anfang ein Rückschlag ein. Man braucht bloss einen Atlas der Kunst- und Culturgeschichte aufzuschlagen, um diese Wirkungen in allen Richtungen zu sehen.

Die karolingischen Thürflügel des 9. Jahrhunderts geben neben den Hildesheimer Güssen vom 11. Jahrhundert einen schlagenden Beweis dazu. Im 11. Jahr-

hundert war es die Kirche und das Klosterwesen, welche langsam Reformen übernahmen. im 14. Jahrhundert kamen die Fürstenhöfe nach; im 15. gewann, namentlich in Deutschland, der Geist des aufstrebenden Bürgerthums kräftig mit Antheil an dieser Entwicklung.

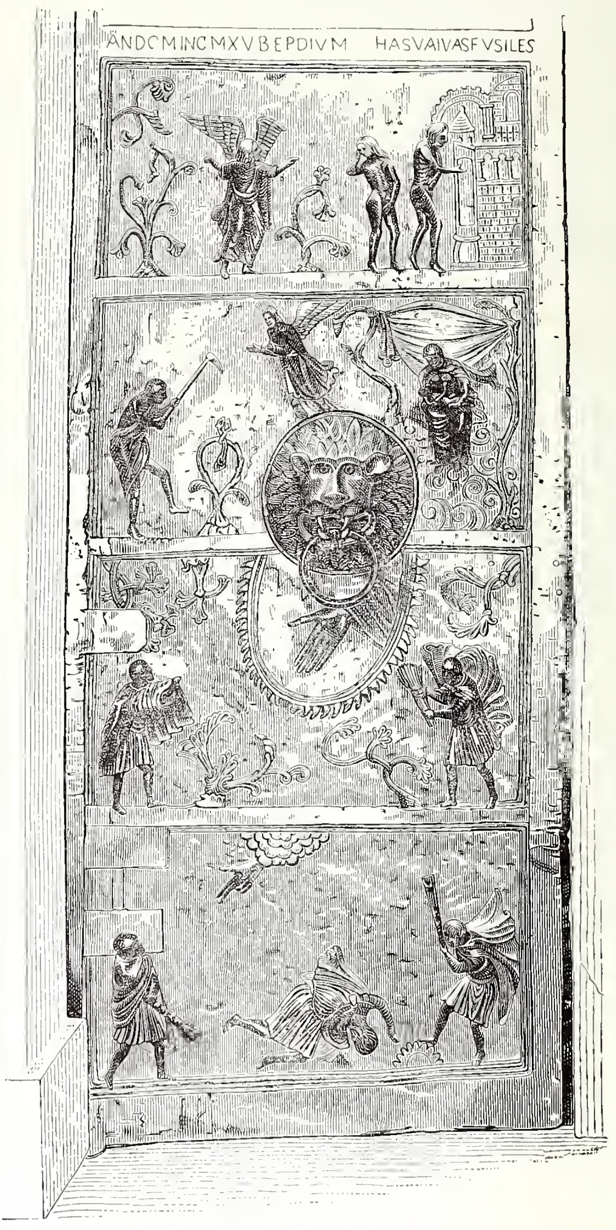
Fast ebenso alt ist die 1060 gegossene Domthür zu Augsburg; sie besteht aus zwei Flügeln, welche aus 35 zusammengefügten Platten, wovon jede eine einzelne Relieffigur zeigt, gebildet sind.

Sehr merkwürdige Güsse aus dem 12. Jahrhundert sind die zwei Flügel der Korssunschen Thüren von Nowgorod, zu denen augenscheinlich die erwähnte geschnitzte Thür von St. Sabina als Vorbild gedient hat. Auch hierin finden sich noch Anklänge der Antike.

In der vorgothischen Epoche sind eherne Thüren selten; der Gothik war es vorbehalten, sie mehr in Anwendung zu bringen.

Zur Zeit des herrschenden Romanstils ist an der bildhauerischen Ausschmückung der Portale, also der Eingänge, worin die Thüren Platz finden, Vorzügliches geschaffen worden, jedoch mehr in feiner Ornamentik, weniger in Figurenschmuck.

Der Figurenschmuck gehört einer späteren Zeit an. Ein besonders fein ornamentirtes romanisches Portal hat die Jacobikirche zu Coesfeld in Westfalen, wie aus der Figur beim Beginn dieser Skizze ersichtlich ist; desgleichen gelten die echt romanischen Portale der Vorhalle der Kirche von Maria Laach als schöne Muster mittelalterlicher Kunstarbeit.*)



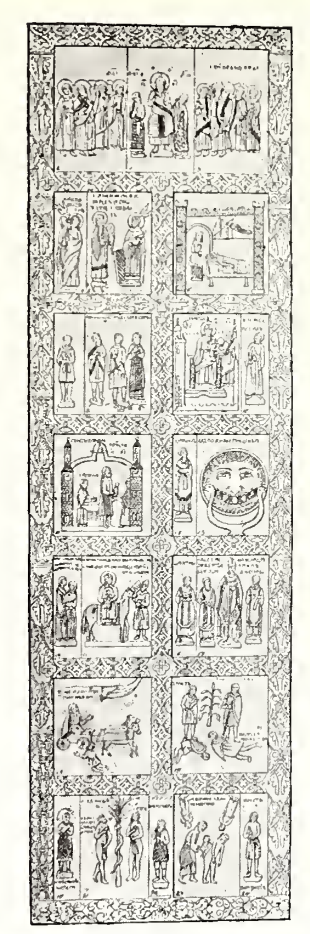
I. Theil der Domthür zu Hildesheim.

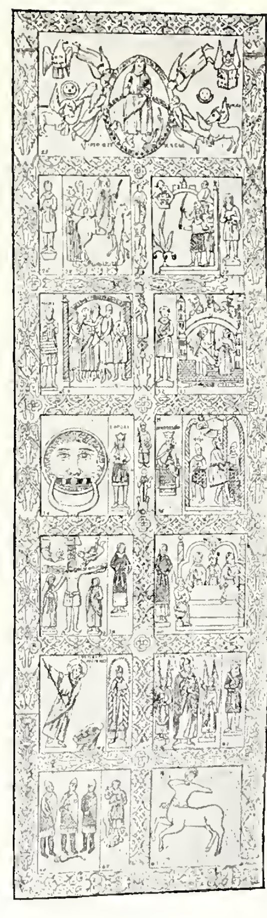
Die Haupteingänge wurden meistens durch Holzthüren, welche manchmal mit kostbar ausgeführtem Schnitzwerk versehen waren, geschlossen.

*) Man sehe den Artikel „Maria Laach“ und das Kopfbild bei der Skizze die Apostelnkirche zu Köln, Portal der Kirche zu Stoneleigh in Monographien über die kirchliche Kunst von Franz Büttgenbach.



Von der goldenen Pforte des Freiberger Doms.





Korssunsche Thür. 12. Jahrh.

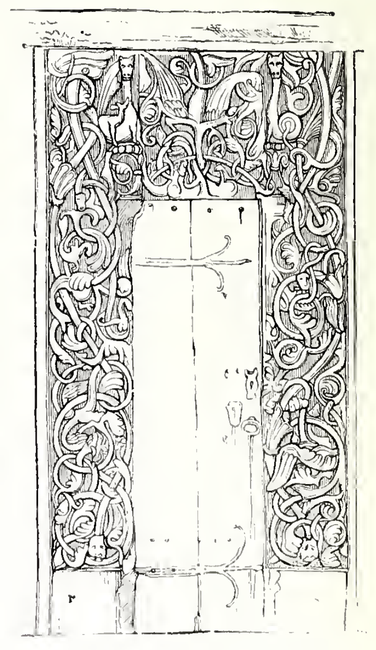
Aus dem 12. Jahrhundert findet man manche solcher künstlich geschnittenen Thüren; diese Kunst wurde besonders im Norden geübt; wir verweisen auf die schmale Thür der Kirche Valtihofstadt in Island, deren grosse Medaillons offenbar echt romanische Erzeugnisse sind; sie zeigen merkwürdig verschlungene Ornamente. Die Holzkirche von Tind (Skandinavien) hat ein Portal von vorzüglicher Holzschnitzerei, die eben so prächtig ausgeführt als erdacht ist. Untenstehende Figur zeigt ihr Bild.

Es war der gothischen Periode vorbehalten, die Portale entsprechend den fein ornamentirten Facaden mit Figuren, die meist unter Baldachinen gestellt sind, auszuschmücken. Solche Eingänge zeigen dann auch prachtvolle Ausführungen, wie das aus einigen Bildern in der Einleitung und in der Abtheilung über Kirchenarchitectur bei Cathedralen zu Reims, Notre Dame de Paris, Cathedrale zu Amiens, Kölner Dom, Südfacade und Titelbild, zu ersehen ist.

Ein hervorragendes Denkmal dieser Art aus der Schlussperiode der romanischen Blütezeit ist die goldene Pforte des Freiberger Domes. Sie ist ein Ueberrest der vormaligen durch Brand zerstörten Marienkirche und gilt in der Kunstgeschichte als feines und edles Vorbild der kommenden Gothik.

Der durch den Brand der alten Kirche Ende des 15. Jahrhunderts errichtete Dom, welcher 1893 renovirt wurde, ist im spätgothischen Stil erbaut. Das umstehende Bild zeigt einen Theil dieses berühmten Portales.

In der ersten Zeit der Gothik sind die in die reichen Portale eingelegten Holzthüren mit Blechtafeln aus getriebenen Metallen oder auch kunstvoll



Thüre von Tind. 12. Jahrh.

ausgeführtem Schmiedewerk besetzt und verstärkt worden. Von letzteren finden sich noch gut erhaltene Arbeiten, welche von hohem Kunstsinn und äusserster Gewandtheit in diesem Fache Zeugniss ablegen. Es war die Zeit, in welcher das Waffenschmiedehandwerk zu den hervorragenden Kunstfächern rechnete. Wir sehen hier den Flügel einer Thür der Notre Dame de Paris. Die dabei angebrachte Schmiedekunst ist so vollendet, dass sich im Volksmund die Legende gebildet hat, der „Gottseibeiuns" habe dem Schmiede bei dieser Arbeit geholfen.



Porte de la Vierge Notre Dame de Paris.

Zu Thüren und Thüreingängen haben sich an vielen Stellen solche Sagen gebildet, so auch die Legende der Wolfsthür vom Aachener Münster. Es mag darin liegen, dass es heisst: „Der bösse Geist lagere sich vor den Kirchenthüren, da er das geweihte Gotteshaus zu betreten nicht wage!"

Wenn auch im gothischen Stil manche schöne eherne Thür Verwendung gefunden hat, so sollte doch die Renaissance auf diesem Gebiete das Vollendetste leisten.

Wie für fast alle Kunstgebiete erkämpfte sich auch am frühesten Italien eine freie Entwicklung für die vordem noch durch Hierarchie und liturgische Vorschriften in engen Schranken gehaltene Bildnerei.

Der Aufbau von Altären, das Ausschmücken von Grabmälern, die Anlagen neuer Kanzeln, Taufsteine, Empore, Chorschranken, Weihwasserschalen und Ciborien verlieh der Bildnerei ein grosses Feld. Besonders entwickelte sich an Stelle der noch steifen Einzelfiguren des romanischen und der mageren Körper des gothischen Stiles ein bewegtes Leben. Es genügte nicht mehr Portraitähnlichkeit in starrer Stellung bildnerisch darzustellen, man erzielte in den Zusammenstellungen Bilder in malerischem, realistischem Sinne.

Es sind in der Epoche ganz herrliche Bronzegüsse und Reliefs entstanden, und hat man in ehernen Kirchenthüren dann auch wirklich Grosses geleistet.

Sehr zu rühmen sind die Thüren der St. Markuskirche zu Venedig. Noch prächtiger und reicher sind die fünf gewaltigen Thüren in der Vorhalle von St. Pietro im Vatican, welche unter Papst Eugen IV. nach dem Vorbild der berühmten Flügel von St. Giovani (Siehe Artikel „Der Dom zu Florenz") durch Filarete und Donatello gegen Mitte des 15. Jahrhunderts angefertigt worden sind.

Diese Thüren sind monumentale Kunstwerke der Plastik. Frei von kleiner


Von der zweiten Thür Ghiberti's am Baptisterium in Florenz. 1425—1452.

zersplitterter Ausführung, die sich in kümmerlichen Nebendingen verliert, gestützt auf die klassische Antike, sind diese Reliefthüren wahre „Gemälden", in welchen das Leben mit voller Wahrheit in unvergänglicher Bronze dargestellt ist.

Stellenweise mögen die Künstler damit zu weit gegangen sein; wir wollen den Tadel derjenigen, die sich über das Unpassende der Darstellungen heidnischer Nacktheiten neben den Scenen des alten und neuen Testamentes auslassen, nicht missbilligen, wenn auch andererseits in den Bildern des Prixus und der Helle, der Europa mit dem Stier, des Ganimed mit dem Adler, der Luda mit dem Schwan allegorische Ideen zu Grunde gelegt werden.

Als kunstvollster dieser Güsse gelten die Thüren des Baptisterium zu Florenz, welche in Anordnung, Gruppirung u. Formvollendung ihres Gleichen nicht mehr finden, obgleich man nach ihrem Vorbilde auch in Pisa prächtige Thüren gegossen hat.

Wir bringen hier das Bild eines Flügels der Florentiner Thüren, welches jedoch nur einen schwachen Begriff von der Schönheit und Reichhaltigkeit dieser Wunderwerke geben kann.

Der grosse *Lorenzo Ghiberti* hat zum Entwurfe und zur Ausführung der grossen Thüren 24 Jahre, von 1401—1424 gebraucht. In den zwanzig Hauptfeldern, von denen jedes ein abgeschlossenes Bild darstellt, erscheinen alt- und neutestamentarische Scenen, wie sie an Formvollendung und Lebhaftigkeit in keinem Gemälde schöner aufgefasst worden sind.

Gegen 1427 erhielt der Künstler weiteren Auftrag zur Ausführung der östlichen Thüren (siehe vorstehendes Bild), an denen er bis 1447 arbeitete und die erst sein Sohn Vittorio gegen 1452 fertig stellte; (Lorenzo starb 1454). Diese Thüren, wovon Michel-Angelo sagt, „sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu schmücken", sind in der Ausführung noch vollkommener. Sie zeigen in zehn grossen



Erschaffung der Eva. Von der zweiten Thür Ghiberti's am Baptisterium in Florenz.

Feldern, mit der Erschaffung des Menschen beginnend, biblische Scenen bis zur Erscheinung der Königin Saba vor Salomon.

In diesen Bildern ist die Behandlung der Reliefs noch vollkommener, sie geht so in das Malerische hinein, dass die Güsse wie eine Malerei, „Braun in Braun", erscheinen; sie zeigen perspectivisch abgestufte, architektonische Gründe und landschaftliche Bilder, die bei der herrlichen Behandlung der menschlichen Figuren dem Ganzen den Charakter des Edelsten, was die Kunst aus allen Zeiten hervor-

gebracht hat, verleihen. Das vorstehende Bild zeigt das Feld, worin die Geschichte des Paradieses nach dem alten Testamente dargestellt ist.

Was dem Bestreben, den Eingängen der grossen Gotteshäuser durch solche Thüren einen entsprechenden Verschluss zu verleihen, entgegensteht, ist die Kostspieligkeit der Anlagen. Nur Kirchen, welche über Reichthümer verfügen, oder jene, zu welchen ganze Provinzen, ganze Länder beitragen, dürfen sich das leisten.

Bronzethüren sind schwer und davon kostet, abgesehen von der Kunstarbeit, jede Tonne 1500 bis 2000 M. Danach mag man sich leicht vorstellen, welchen Werth eine solche grosse Thüre hat; freilich sind sie fast unzerstörbar; man betrachte nur die Thüren des Karolingischen Octogons.

Die Erfahrung aber zeigt, dass auch gut gebaute Holzthüren, wenn sie zweckmässig und kräftig mit Schmiedeeisen beschlagen sind, eine recht lange Dauer haben.

Seitdem hat die Renaissance noch manchen herrlichen Thürguss geliefert, und das hat dann auch wiederum belebend auf die älteren Stilarten gewirkt. Es sind seitdem für romanische, besonders aber gothische Kirchen reich verzierte Erzthüren gegossen worden, so in den letzten Jahrzehnten die des Kölner Domes, welche jedoch nur Ornamentik, aber in feinster Art ausgeführt, zeigen.

Die Thüren von S. Sabina sind 400 Jahre älter, wie die des Octogons in Aachen; allerdings sind sie mancher Reparatur unterworfen worden. Viele Thüren französischer und rheinischer Kirchen sind über 500—600 Jahre alt und noch recht gut erhalten. Das beweist unter anderen die erwähnte „Porte de la St. Vierge“ der Notre Dame de Paris, die doch jetzt bei 500 Jahren alt ist.

Es sei noch erwähnt, dass der Aufschwung, welcher in den letzten vier Decennien in fast allen Branchen der Kunst aufgekommen ist, sich auch in den Meisterwerken der Schmiederei für Thürbeschläge bemerklich macht. Es dürfte nicht zu viel gesagt sein, wenn behauptet wird, dass die neue Renaissance auf dem Gebiete der bildenden Künste auch wesentlich in dem Bestreben, das Gotteshaus würdig zu schmücken, gegen das Jahr 1840 ihren Anfang genommen hat.

Wer sich in die Zeit von 1815 bis 1845 zurückdenken kann, wird sich erinnern, wie nüchtern alles, was auf dem Gebiete der Baukunst, sowohl bei der Errichtung von Kirchen, als bei dem Aufbau von städtischen und privaten Bauten geschaffen wurde, blieb. Und so war es in fast allen Branchen der bildenden Kunst geworden; man schien müde und erschlafft zu sein. Der Empirestil hatte einige Anstrengung gemacht und drückte für eine kurze Periode der Kunstrichtung einen gewissen Stempel der einfachen, doch etwas nüchternen Strenge, welche sich an die alte Klassicität des Römerthums anschloss, auf.

Nach dem Sturz des Imperators, der ihn hervorgerufen, trat dann gegen 1816 ein trauriger Rückschlag ein, welcher weder etwas von der klassischen Strenge noch auch von der ungebundenen phantastischen, doch aber meist munteren Schnörkelei des Rokoko behielt, sich vielmehr in der langweiligen, glatten, graden Linie gefiel.

Die ganze bildende Kunst verfiel in die geschmacklose Art, die man spöttisch „Biedermeier-Stil“ nannte, auch die Thüren erhielten glatte Spiegel, an welchen die Beschläge sorgfältig verborgen blieben. Es bedurfte des Anstosses durch einige grossen

Unternehmungen auf dem Gebiete der Baukunst, um wieder neues Leben zu bringen, und das geschah eben auf demjenigen der Restaurirung, des Ausbaues unfertig gebliebener und des Aufbaues neuer Gotteshäuser.

Es sei hier nur an die Aufnahme des Ausbaues des Kölner Domes erinnert; wir verweisen auf die Monographie dieser Cathedrale, sowie auf die Skizze Glasmalerei.

Was auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst in den letzten drei Jahrzehnten geschehen ist, versetzt uns zurück in die Zeit der hohen Begeisterung für Kirchenbau und -Ausschmückung.

Auf diesem Gebiete ist die Kunst noch nicht so in das Realistische verfallen, wie sich das so scharf im Gegensatze zu deren Stand in früheren Jahrhunderten auf fast allen anderen Gebieten hervorthut.

Etwas specifisch Neues hat unser Jahrhundert nicht gebracht, doch kann „fin de siècle“ von ihm gesagt werden: es bestrebt sich in Bahnen zurückzutreten, die uns mit vielem, was in der ersten Hälfte verbrochen worden ist, aussöhnen können.

Ausstellungs-Glaspaläste, Riesenbahnhöfe, Eiffelthürme, bei deren Aufrichtung gleich ins Auge gefasst wird, wie man sie wieder leicht abbrechen kann, haben auch ihre Berechtigung. Auffallend ist es, dass die Formen, welche zu deren Verzierung angewendet werden, den Werken früherer Jahrhunderte entliehen sind.

Es geht damit, wie mit den Standbildern unserer Zeit. Einem Minister, einem Staatsmanne, hängt man bei der Aufstellung seines Monumentes einen Mantel als Draperie um, wie er ihn nie getragen hat; in seinem Audienz- oder Hoffrack, mit dem obligaten Cylinder in der Hand, würde eine solche Figur doch gar komisch erscheinen. Bei den meisten hilft jetzt noch der Militärrock, der Helm oder die akademische Toga aus. Das ist so wie die klassische Krönung des „Frontispiz“ eines modernen Ausstellungspalastes.

Vielleicht wird es im bevorstehenden Jahrhundert doch noch einmal anders!



Kreuzigung Christi.
Holzsculptur der Thüre von S. Sabina. 8. Jahrhundert.

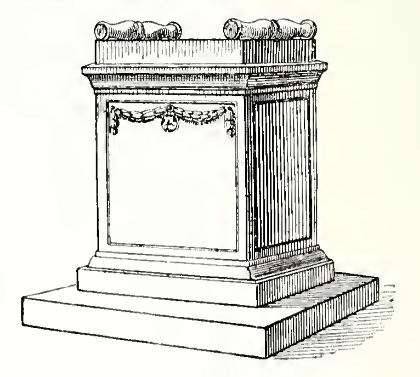
Der Altar.

nter „Altar“ — altare sacrifica — versteht man im Allgemeinen jede künstliche Erhöhung, jeden Tisch, auf welchem der Gottheit Opfer gebracht werden. Im grauen Alterthum waren diese Erhöhungen roh, oft nur aus angehäufter Erde oder zusammengelegten Steinen aufgerichtet. Sie wurden auch wohl aus zusammengetragenen Holzscheiten gebildet, welche dann beim Brandopfer — holocaustum — mit den darauf gelegten Opfergegenständen zugleich verzehrt wurden.

Es hat lange gedauert, bevor Altäre, welche auf Dauer berechnet waren, erbaut wurden. Die ersten dieser Altäre wurden aus Stein errichtet. Es waren dann meist schwere Platten, welche nicht durch getrennte Füsse — mensæ pedes, ςιυπος, — sondern durch einen massiven Sockel getragen wurden. Die Platten lagen meist lose auf dem Sockel — podium — und ragten in Breite und Länge nicht darüber hinaus.

Die Ueberreste solcher Altäre findet man in vielen Alterthumssammlungen; sie sind meistens sehr einfach; selbst die rohesten Völker haben sie in dieser Gestalt gebraucht, so auch die Scandinavier, Kelten, Gallier, deren Druiden Altäre aus schweren Steinblöcken, auf welche riesige Tafelsteine — Monolithen — als Platten gelegt wurden, zusammenstellen liessen. Man bezeichnet sie als Dolmen; sie wurden an Plätzen errichtet, wo sie ständig zur Darbringung von Opfern dienten, wobei auch Menschenabschlachtungen und nachherige Verbrennung der Leichen vorgenommen wurden; ihre Schwere gestattete keine willkürlichen Ortsveränderungen.

Durch Aufrichtung dauernder Altäre bildeten sich die Opfertische bei den Griechen und Römern zu Kunstwerken aus, zuerst in sehr einfacher Form, wie beistehendes Bild zeigt.


Antiker Opferaltar.

Die ältesten Altäre aus jener Zeit hatten keinen Aufsatz, welcher sich bedeutend über den Altartisch erhob; wohl waren sie seitlich mit ehernen Walzen versehen, um zu verhindern, dass die Opfergegenstände herunterfallen konnten; man schmückte auch wohl die Altarplattenecken mit Widder- oder anderen Thierköpfen. Auf diese Stäbe legte man Roster, welche von unten her Luft zuliessen, wodurch die Verbrennung der Opfergaben erleichtert wurde.

Altäre von cylindrischer Form waren selten; erst in vorgeschrittenen Culturzeiten ging man zum Schmuck der Sockelseiten mit Figuren über; man liess die

eigentliche Altarplatte lose aufliegen, um die durch die öftere Einwirkung des Feuers zersprungene Tafel auswechseln zu können; die Altäre wurden auch dieserhalb manchmal aus Bronze hergestellt.

In den ältesten Zeiten errichtete jeder, der opfern wollte, an der betreffenden Stelle eine Erhöhung, die oft nur einmal gebraucht werden konnte. Als die Volksstämme mehr sesshaft geworden, errichtete jede Familie oder auch der Einzelne den Altar in seiner Wohnung oder doch auf seinem Eigenthum und opferte da mit den Seinigen. Bei den Römern und Griechen ist das lange Sitte geblieben; diese Völker bauten dann auch Altäre, an welchen einzelnen ihrer eingebildeten Gottheiten oder selbst den Heroen göttliche Verehrung erwiesen wurde. Diese Opferaltäre fanden ausser in Gebäuden und Hofräumen auch auf öffentlichen Strassen Platz, so vorzugsweise in Hainen und bei Quellen; sie durften dann zum Zwecke der Verehrung einer Gottheit, der sie besonders gewidmet waren, von jedem gebraucht werden. In den öffentlichen Tempeln besorgten Opferpriester diesen Dienst. Eroberer pflegten die Wege ihrer Heerzüge durch Errichtung mächtiger Altäre zu kennzeichnen. Meist wurden dazu Höhen erwählt, daher: alta — ara, altarium, — structae diris altaribus arae, — aris altaria imponere (in excelsa). Aus der Sitte, dass jeder Hausbesitzer sich seinen Altar im Hofe oder selbst im Hause errichtete, entwickelte sich die Idee der Familiengötter — penates lares — daher: pro aris atque focis cenere — (für Haus, Heerd, „Opferaltar“ kämpfen).

Die Altäre galten auch als Zufluchtsstätten. Wer einen Altar anfasste, war daselbst unverletzlich. Die Alten hatten mehr Sinn für Religion, als man es allgemein annimmt; sie ehrten und fürchteten die Götter; glaubenslose, sogenannte Freidenker, „Atheisten“ waren sehr selten.

Im alten Testamente tritt die Idee des Altars im Anfange der Geschichte der Menschheit auf; schon ist bei dem Leben des ersten Menschenpaares die Rede davon; der erste Streit, der „Todschlag Kains an seinem Bruder Abel“ wurde durch eine Erscheinung beim Brandopfer hervorgerufen.

Bei der Geschichte Abrahams war zum Opfer Isaacs ein Altar von Holz errichtet. Noa erbaute einen Brandopferaltar beim Verlassen der Arche; das ist der erste, von dem wir eine geschichtliche Urkunde haben. Ursprünglich sind die Altäre beim israelitischen Volke nur Opfertische gewesen, später wurden es Denkmäler; so der Altar, welchen Moses nach der Vertilgung der Amalekiter (Chamiten) errichtete. Das Aufrichten von Altären auf Bergspitzen, „excelsa“ wurde, da sich götzendienerische Gebräuche dabei einschlichen, verboten. Das Gesetz untersagte sogar, den Altar auf Stufen zu setzen, und später mussten die Altäre in jüdischen Tempeln (Synagogen) nach genau liturgischen Vorschriften errichtet werden.

Der *christliche* Altar ist der Tisch, auf welchem Gott das eucharistische Opfer dargebracht wird. Er wurde denn auch in der ersten Zeit des Christenthums im Gegensatze zum heidnischen Brandopferaltar (*βωμοί*), Tisch genannt, doch trat schon zur Zeit des Origenes die Bezeichnung „Altar“ auf. Den Ausdruck „Altartisch“ gebraucht man auch noch jetzt in Erinnerung daran, dass Christus die Eucharistie am Tische, wo er seine Jünger versammelt hatte, stiftete. Auf dem Altartische erneuert der Priester das Opfer; deshalb war in der ersten Zeit nur *ein* Altar in der Kirche

gestattet, wie es denn ausdrücklich bei Fugentius (an. 468, Ruske) heisst: Der Altar sei nur da, um der Dreieinigkeit das Opfer des Leibes Christi darzubringen. Daher gehöre nur einer in die Kirche.

Nach christlichen Grundsätzen hat auch nur der Priester die Berechtigung, den Altar zu benutzen, wogegen im Heidenthum jeder an demselben opfern konnte. Darum vermieden auch die ersten Christen, so lange das Heidenthum noch überwiegend neben dem Christenthum bestand, den Ausdruck „altare".

Die gemeinsame Tafel, an welcher das gläubige Volk sich mit Christus vereinigt, wird auch noch heute als „Tisch des Herrn" bezeichnet.

Der „Altar" ist also Opfertisch: der Tisch des Herrn, die Communionbank, der gemeinsame göttliche Speisetisch der christlichen Gemeinde. Das Christenthum hat auch die Opferstätten Abels, Abrahams und Melchisedechs als Vorbilder der Geheimnisse am christlichen Opfertische aufgefasst und bezeichnet sie im Consecrationsgebet als „Altäre".

Die ursprünglich sehr einfachen christlichen Altartische wurden schon im 4. Jahrhundert geschmückt; es wurden nach dem Verschwinden des Heidenthums Altäre in anderer Form wie bisher gestattet. Auch wurde die Aufstellung mehrerer Altäre in einem Kirchenraum zugelassen.[1]) Kaiser Constantin der Grosse schenkte dem Papste Silvester I. (314—335) silberne, vergoldete, mit Edelsteinen besetzte Altäre für die St. Peter-Basilika zu Rom.

Der Altar wurde nach der allgemeinen Einführung des Christenthums als Staatsreligion nicht bloss als Tisch oder Sockel vor der Apsis aufgestellt, er rückte als Schluss derselben hinein, und so entstand die dem Priesterthum vorbehaltene Abtheilung „Chor" in den christlichen Kirchen.

Nach der Auffassung des Christenthums bildet, besonders beim katholischen Cultus, der Altar den Centralpunkt, den Sitz der im Sakramente wirklich und wesentlich gegenwärtigen zweiten Person der Dreieinigkeit; daher ist es natürlich, dass für den Schmuck des Altars das Beste verwendet wird.

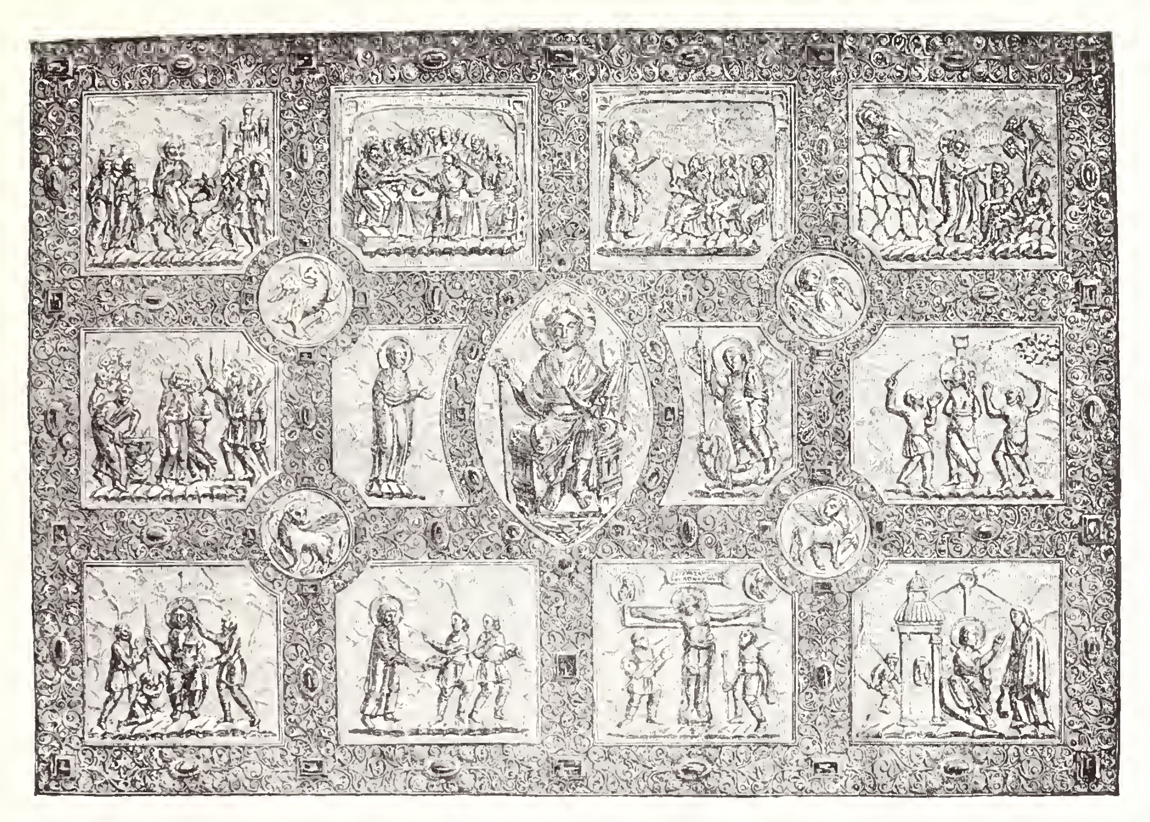
Im 4. Jahrhundert kamen die Altäre mit den Aufsätzen in Gebrauch. Schmückte man in der ersten Zeit hauptsächlich den Sockel (das Altarblatt), so verwendete man später den Hauptschmuck für den sich über dem Altartische erhebenden Aufsatz, da in diesem das Sakrament aufgehoben wurde. Der Mittelpunkt des Altares ist jetzt der Ort, wo das Sakrament verschlossen aufbewahrt wird; er wurde dann schon im 6. Jahrhundert „Tabernakel" genannt.

In der als „Frühromanisch" bezeichneten Kunstepoche wurde die vordere Seite des Altarsockels bei Feierlichkeiten durch reich gestickte Tücher (antipendien) verziert. In manchen Kirchen nahm man dazu steife Tafeln, „retabula", welche später auch als Aufsätze auf dem Altartische benutzt wurden. Es sollen sich daraus die feststehenden Altaraufsätze entwickelt haben. Heute benutzt man nur Altäre mit Aufsätzen.

[1]) Der Verfasser berührt hier nur, insofern es zum Verständniss dieser Skizze nothwendig erscheint, das Liturgische zu diesem Gegenstande, um so mehr, als gerade die Bedeutung des Altares in den verschiedenen christlichen Confessionen so verschiedentlich aufgefasst wird, da er sich weder berufen noch befähigt hält, über solche Dinge zu schreiben.

Die ersten Altarvorsätze (retabula) waren höchst kostbar und manche aus Goldblech, „pala d'oro", getrieben. Im europäischen Westen haben sich nur wenige solcher kostbaren Werke erhalten; wegen ihres grossen Metallwerthes sind sie in wilden kriegerischen Zeiten Gegenstände des Raubes geworden.

Eine der reichsten dieser Tafeln ist der goldene Altarvorsatz des Aachener Domschatzes, wovon hierbei eine Abbildung gegeben ist. Diese beinahe ein Meter hohe und 1,30 m lange Tafel besteht aus siebzehn in Goldblech getriebenen Schildern (lamina), von welchen zehn die Leidensgeschichte Christi vom Einzug in Jerusalem



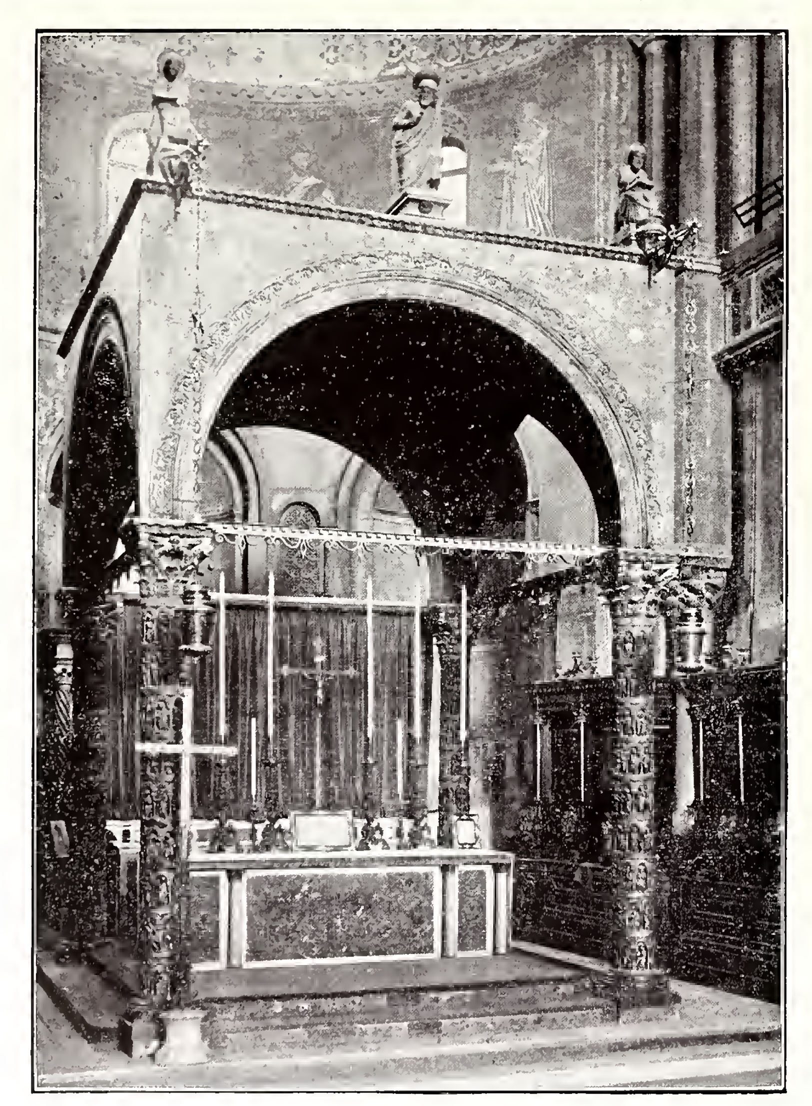
Pala d'oro. Münster, Aachen.

(Palmsonntag) bis zum Besuch der heiligen Frauen im Garten nach der Auferstehung darstellen. Diese figurenreichen getriebenen Reliefbilder sind um den thronenden Erlöser gruppirt; vier derselben enthalten die Thierzeichen der vier Evangelisten in runden Goldblechen. Diese aus dem 10. Jahrhundert stammenden Tafeln haben früher eine andere Einfassung gehabt. Die ursprünglichen sehr reichen Umrahmungen sind verschwunden; die Tafeln wurden gerettet, sind dann in den letzten Jahrzehnten mit durch kostbaren Gemmenschmuck gezierten, goldenen, filigranirten Rahmen vereinigt worden, und so bildet diese Vorsatztafel ein reiches und herrliches Denkmal mittelalterlicher Goldschmiedekunst.

In Italien findet man noch mehrere solcher Werke, so zu Venedig, Mailand,

dann auch in St. Denis (vordem in St. Castor, Coblenz); doch dürfte die pala d'oro von Aachen wohl als die kostbarste genannt werden.[1])

Vom 4. bis gegen das 11. Jahrhundert hat man sich vielfach der sogenannten Ciborienaltäre bedient. Es waren das feststehende, auf Säulen ruhende viereckige Räume, welche mit in Holz oder Metall ausgeführten kuppelförmigen Decken von oben und von den Seiten mit kostbar gestickten Vorhängen (tetravera) abgeschlossen wurden. In diesem Raume stand der Altartisch, der zu gewissen Ceremonien an andere Stellen getragen werden konnte und danach wieder Platz zwischen den Vorhängen fand. Von der Kuppel aus hing ein Gefäss von kostbarem Metall in Gestalt einer Kugel oder einer Taube, welches die Eucharistie enthielt, an kostbaren Ketten zu dem Altartische herab.



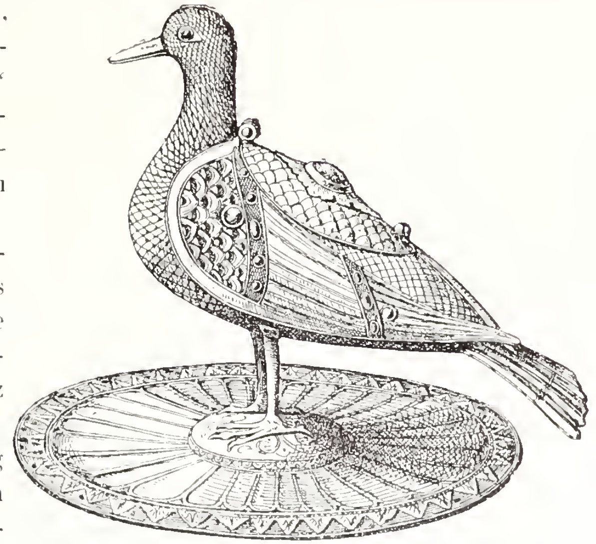
Hochaltar von S. Marco-Venedig.

Baldachinaltäre sind bis gegen das 17. Jahrhundert noch vielfach in Italien errichtet worden; die Altartische wurden darunter feststehend erbaut und erhielten auch Aufsätze.

[1]) Es steht noch in Controverse, ob diese Tafel ursprünglich als „frontale" für die „mensa" gedient hat, da sie etwas kurz erscheint, um die ganze Fronte dieses Altartisches zu bedecken. In Anbetracht, dass jedoch aus der altchristlichen Zeit Altäre vorhanden sind, welche wohl noch eine geringere Frontausdehnung haben, kann kaum angenommen werden, dass sie zum Zwecke des Aufsatzes auf den Altartisch angefertigt worden sei. Der Aufbau auf der Mensa hat sich doch erst im 11. Jahrhundert entwickelt. In griechischen Kirchen werden noch solche

Die Baldachine erinnern an das bei feierlichen Processionen das Allerheiligste beschützende auch „Himmel“ genannte Schirmdach.

Vorstehendes Bild zeigt den in Verdo antico-Marmor ausgeführten Baldachin von S. Marco (Venedig), unter welchem der Hochaltar steht. Vier mit Reliefs geschmückte Marmorsäulen tragen das marmorne Deckgewölbe. Der Bau stammt aus dem 11. Jahrhundert. Zum Altartische gehört die kostbare „pala dore“, welche gegen 1105 in Constantinopel verfertigt wurde; sie wird nur bei grossen Feierlichkeiten enthüllt; das Bild zeigt dieselbe verdeckt. Ein zweiter Altar erhebt sich hinter dem Baldachin; seine vier fast durchsichtigen Alabastersäulen sollen aus dem Tempel Salomons stammen. Das beigegebene Bild zeigt zur Linken eine derselben. Der Baldachin, worunter die Mensa Platz fand, wurde Ciborium genannt. Der schwebende Eucharistie-Behälter „περιστεριον“ wurde gegen das 9. Jahrhundert allgemein durch eine Büchse — capsa — pyxis genannt, ersetzt, welche dann auf dem Altar Platz fand.[1])



Peristerium im Museum zu Kopenhagen.

Beistehende Figur zeigt eine solche Büchse des 10. Jahrhunderts aus dem Museum zu Kopenhagen; die Taubenfigur war in den meisten Fällen auf einem tellerartigen Untersatz befestigt.

Man übertrug die Bezeichnung Ciborium[2]) auf dieses Gefäss. Im Gegensatze zum Baldachin — umbraculum altaris — nannte man den Speisekelch „Ciborium minus itinerarium“. Derselbe hat heute allgemein die ausgebauchte Kelchform und ist mit einem abnehmbaren, kreuzgekrönten Deckel — operculum — verschlossen.

Wird dieser jetzt einfach „Ciborium“ genannte Speisekelch zur öffentlichen Verehrung der sie enthaltenden Eucharistie ausgestellt, so ist er mit dem weissen Velum zu überdecken. Das Ciborium wird in einem auf der Mensa angebrachten verschliessbaren Raum aufbewahrt; es darf sonst nichts anderes als geweihte Hos-

Altäre verwendet. Im 8. Jahrhundert kam der Gebrauch auf, Reliquienschreine gegen die Rückseite des Altartisches auf Gerüste, die über die Mensa hinausreichten, zu stellen; später setzte man sie auf den Altartisch, und so entstand durch diesen Gebrauch und durch das Aufsetzen der retabula auf die Altarplatte, sowie durch die Verbindung der Ciboriensäulen und der Kuppeldecke mit der Mensa der Altar, wie wir ihn heute kennen.

[1]) Der Name pyxis ist griechischen Ursprungs und bezeichnet eine mit einem Deckel verschliessbare Büchse. In den ersten Jahrhunderten ihrer Anwendung war die pyxis häufig aus Elfenbein. Seit 1588 darf dazu nur noch edles Metall angewendet werden. Das Innere des Gefässes muss vergoldet sein. Für den Gebrauch bei der Communionvertheilung ist eine isolirte offene Schale gestattet, die in den Ciborienkelch versenkt wird.

[2]) Kiborion, Name metallener Trinkgefässe bei den Griechen.

tien enthalten. Dieser Raum ist das eigentliche *Tabernakel* — die Hütte — Wohnung des Herrn.

Nachdem durch Papst Urban 1204 das Frohnleichnamsfest eingeführt war, wurde das Allerheiligste mit sichtbarer Hostie zur Verehrung ausgestellt. Daraus entwickelte sich die Monstranz (ostentorium). Das führte zum Aufbau des thronum expositionis, der sich über dem Behälter der pyxis erhebt und in Deutschland vielfach uneigentlich Tabernakel genannt wird.

Gegen das 15. Jahrhundert baute man auf der Mensa, der ganzen Rückseite des Altars entlang, die *Predella,* italienisch Stufentritt, in deren Mitte der Raum für das Ciborium errichtet ist. Die Predella dient auch zum Aufstellen der Leuchter und anderer Schmuckgegenstände. Der Ausstellungsthron — tronum expositionis — erhebt sich in Mitte des Altars über der Predella. Durch diese Anordnung wurde der hohe Aufbau der Altäre bedingt; die Umstaltungen gingen jedoch blos allmählich vor sich. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts ist diese Form des Altars allgemein geworden, und auch im Wesentlichen so geblieben. Jetzt bilden der Altartisch, der Sockel und sein Ueberbau, ein unzertrennliches Ganze. Tragaltäre sind nur für bestimmte Gelegenheiten, besonders in Missionen, gestattet.

Der Chor- oder Hauptaltar soll, mit der Mensaseite nach Westen gekehrt, die Ostseite des Chores einnehmen. Bei grossen Kirchen ist in letzterem noch ein Umgang angebracht. Viele dieser Umgänge haben kapellenartige Nischen, in denen manchmal noch Nebenaltäre errichtet sind.

Die früher auf der Mensa oder an ihrer Rückseite auf Höhe der Altarplatte angebrachten Reliquienkasten wurden in den Tischsockel gestellt. Diesen baute man, damit er die Last der Predella und des Oberaltars tragen könne, ganz in Stein aus. So wurde aus dem Tisch ein Sockel, in welchem Hohlräume ausgesparrt blieben, um darin die Reliquien zu bergen.

Ein solcher Raum ist jetzt für alle Altäre des katholischen Ritus vorgeschrieben. Er wird meist unter der steinernen Altarplatte angebracht und mit einem Stein „Sigil“ bedeckt, welcher mit dem bischöflichen Siegel versehen wird. Das Verrücken des „Sigil“ oder seine erhebliche Beschädigung gilt als Entweihung des Altars. Dieser Raum, Sepulchrum, vertritt die frühere Confessio.

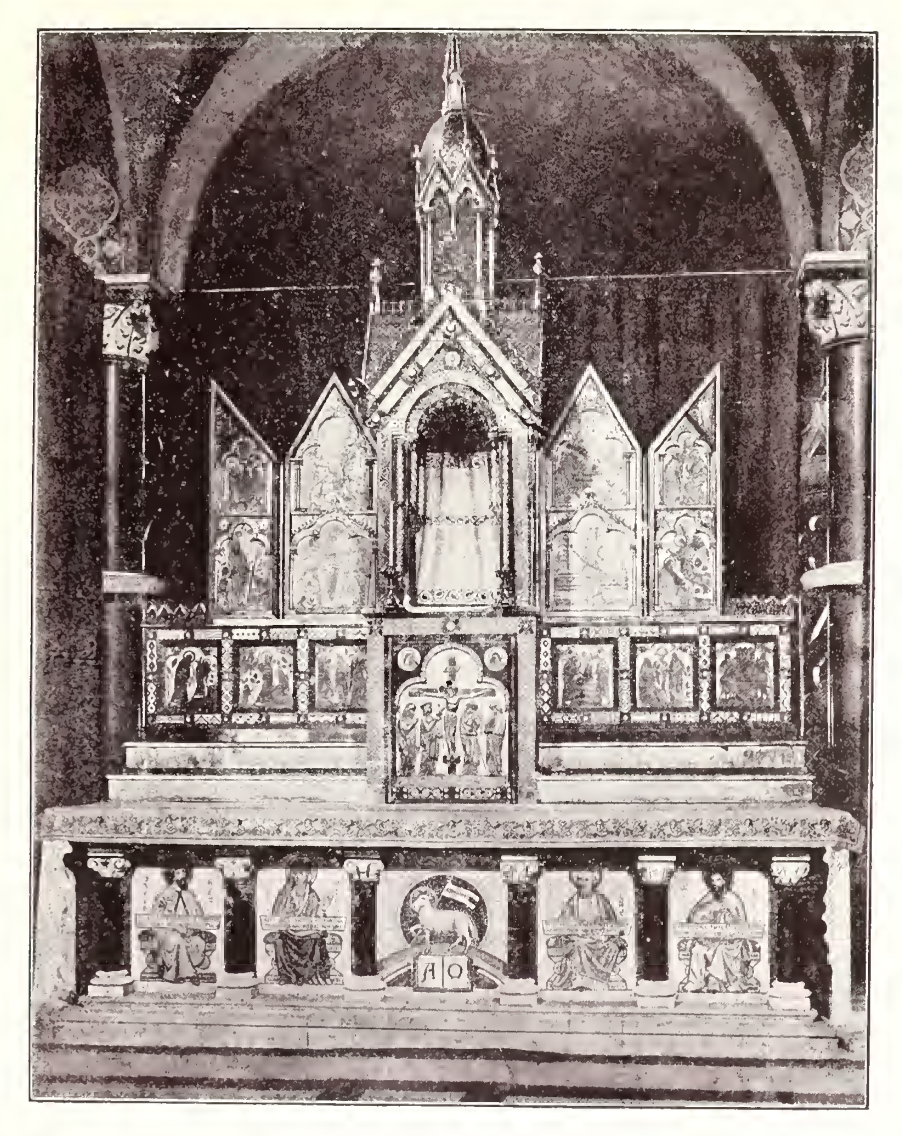
Um die immer höher werdenden reich geschmückten Altaraufsätze, die oft aus feiner Holzschnitzarbeit aufgeführt wurden, zu schonen, versah man dieselben mit Flügelklappen, die nur bei feierlichen Gelegenheiten geöffnet wurden. Diese wurden sowohl auf den Innenflächen als auch nach aussen hin mit Schnitzereien verziert oder auch bemalt. An ihnen fand die Holzschneide- und Malerkunst Gelegenheit, höchst merkwürdige Kunstwerke zu schaffen.[1])

Wir verweisen hier auf den berühmten Altar der Genter Cathedrale St. Bavon mit dem van Eick'schen Bild der Anbetung des Lammes und auf die zwanzig dazu gehörigen Tafeln, wovon acht als Klappen beweglich sind.[2])

[1]) Jenachdem diese Altäre 2 bis 5 oder noch mehr Flügel hatten, nannte man sie nach den alten kirchlichen Namensverzeichnissen der Gemeindemitglieder Diptychen — Triptycha — Pentaptycha oder Polyptycha.

[2]) Die Originale dieser berühmten Altarflügel sind durch alle Welt gekommen und von den bedeutendsten Museen für enorme Summen erworben worden. Für einzelne hat man bis zu

Nicht weniger berühmt ist das Bild der Agneskapelle der Kölner Cathedrale; es ist unter dem Namen „Dombild von Meister Steffen-Lochner“ in der Ge-



Hochaltar St. Maria im Capitol. Köln.

schichte der Malerkunst bekannt. Man findet die Beschreibung des Altars „Anbetung der hl. drei Könige“ in allen Werken über die Geschichte der Malerkunst.

450000 Francs bezahlt. Die Bilder sind im eigentlichen Altare verblieben, die Flügel ersetzt. Immerhin bietet dieser Altar ein Hauptwerk in der Kunstgeschichte der Malerei. Das Nähere findet der geneigte Leser in Schnase's Kunstgeschichte und in dem Auszug hieraus in Bädeckers Belgien und Holland, art. Gent S. Bavon.

Der vorgesteckte Raum gestattet es nicht, auf die vielen herrlichen Werke dieser Art, an welchen Deutschland, die Niederlande und vornehmlich die Rheinlande so reich sind, einzugehen; wir heben jedoch als für die Geschichte der Werke dieses Stils besonders wichtig die Altäre der Kirche zu Calcar am Niederrhein hervor; sie zeichnen sich durch eine überaus reiche und feine Holzschnitzerei (15. Jahrhundert) sowie Flügelmalerei (Anfang des 14. Jahrhunderts) aus.[1])

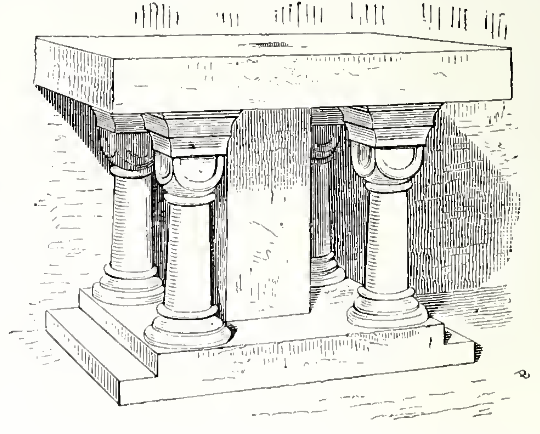
Am Eingang dieser Skizze befindet sich das Bild des Flügelaltarschreines des neuen Hochaltars der Minoritenkirche zu Köln. Er stammt aus Alfeld bei Hannover und wurde im 15. Jahrhundert durch Meister Conrad Borgentrink in Braunschweig geschnitzt. Derselbe hat 1483 für Hemmerde einen gleichen Altar ausgeführt, welcher sich jetzt in dem Museum zu Braunschweig befindet.

Der Gebrauch von Flügeln für den Aufsatz — retable — ist eigentlich erst in der gothischen Periode allgemein geworden. Doch hat man sie schon in spätromanischer Zeit angewendet. Mancher Altar ist nachträglich durch Zuthaten und durch nicht ursprünglich für ihn projectirte Flügel vermehrt worden. Daran hat man sich dann später Muster genommen. (Siehe Seite 27.)

So gilt der in vorstehendem Bilde vorgeführte Hauptaltar von St. Maria im Capitol zu Köln als von rein spätromanischer Stilart.[2])

Die Flügel mit den Dreieckspitzen, die Krönung und die hohe Abdachung sind schon Anlehnungen an die Gothik, wie das in der Uebergangsperiode so oft Anwendung fand. Der über diesem Altar isolirt stehende Baldachin ist in dem Bilde nicht aufgenommen.

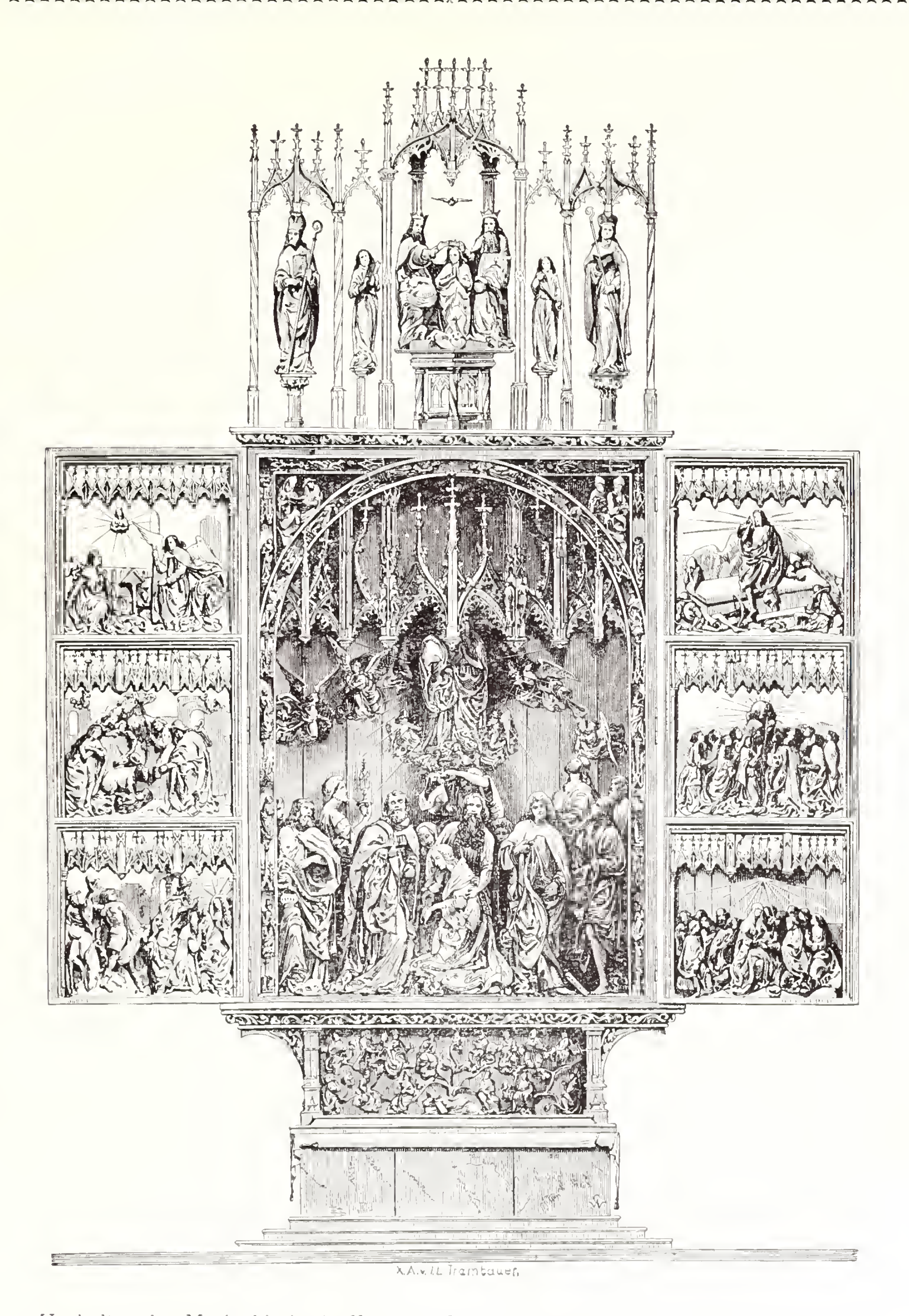
Der frühromanische Altar war dem einfachen Tische der altchristlichen Epoche nachgebildet, wie das in dem beistehenden Bilde des alten Altars im Dome zu Regensburg zu ersehen ist. Zum Tragen der Altarplatte, zu welchem ein schwerer, dicker Monolith verwendet ist, dienen vier Zwergsäulen. Der Altaraufsatz — retable — war zur Zeit des Baues dieses Altars (8. bis 9. Jahrhundert) noch nicht eingeführt. Die sich in der Mitte der Mensa erhebende viereckige Stütze „truncus“ wurde auch zur Einschliessung der Reliquien benutzt; auch schloss man diese in einer Vertiefung — Coculus — ein, welche inmitten der Altarplatte ausgehauen und dann mit dem Sigil verschlossen wurde. Desshalb wurden dazu sehr dicke Steine genommen. Diese Altäre waren beim Gottesdienste an der Frontseite mit kostbaren Tüchern behangen.



Frühromanischer Altar im Dom zu Regensburg.

[1]) Man sehe »Altäre von Calcar« in Skizze Holzbildnerei.

[2]) Der Altar ist von Dr. August Essenwein, Architect und Kunstschriftsteller, seit 1866 Direktor des Germanischen Museums zu Nürnberg († 1892), entworfen und 1880 zu Köln in Stein und Bronzeguss ausgeführt worden.



Hochaltar der Marienkirche in Krakau. Schnitzwerk von Veith-Stwosz. 1477—89.

Als Muster eines spätgothischen Altars wird der vom polnischen Bildhauer Veit-Stwosz (1477 bis 1489) in Krakau geschnitzte Hochaltar angeführt. Er dient noch heute als Hochaltar in der dortigen Marienkirche, und stellt im Mittelschrein Marias Tod und Himmelfahrt in lebensgrossen, vollgerundeten, vergoldeten Figuren dar. Die Flügel tragen Scenen aus dem Leben Christi und Marias in halberhabenen, polychromirten Figuren.

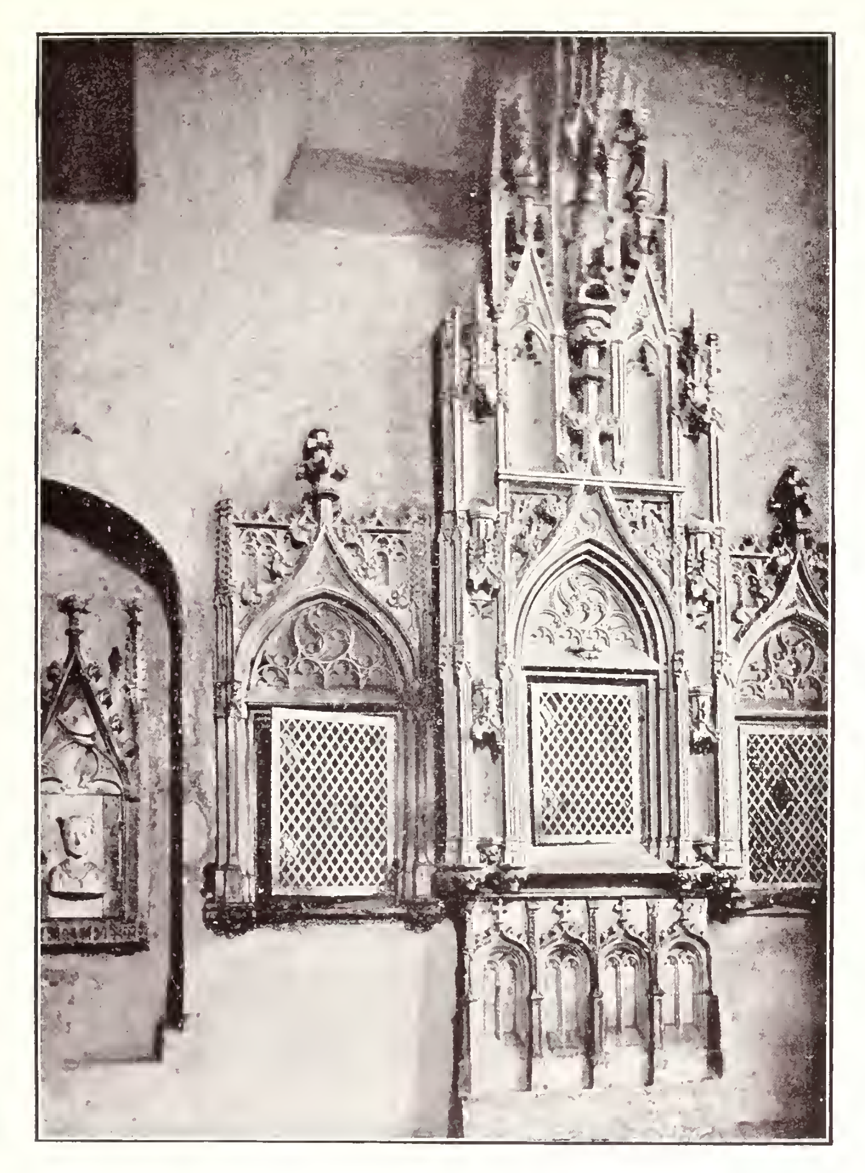


Schnitzwerk des Hochaltares von Langerwehe bei Düren.

Man bemerkt an diesem gewaltigen Werk die eigenthümliche Art der kurz zerknitterten Falten der sonst grossartig aufgefassten Gewänder. Der im Mittelschrein über die rein gothische Sculptur sich entwickelnde Rundbogen verräth noch einige Anklänge an romanische Formen. Das Bild Seite 29 zeigt diesen Altar bei voll geöffneten Flügeln. Derselbe erhebt sich auf beinahe 20 m Höhe.

In der Zopfzeit sind manche werthvolle Kunstwerke aus Urtheilslosigkeit und Unverstand, sowie aus allgemein gewordener Geschmacksverwirrung verkommen.

In der Schrift „Monographien über die kirchliche Kunst“ ist bei der Skizze „Holzschnitzerei“ das Bild des Altars von Heimbach a. d. Ruhr, welcher aus dem 15. oder doch anfangs 16. Jahrhundert stammt, beigegeben. Wir fügen hier das Bild eines



Sacramentshäuschen, Wildenhaus.

aus derselben Zeit entstammenden Altarwerkes bei; es wurde in der einst so blühenden Schule zu Calcar angefertigt.

Dieses feine Schnitzwerk befand sich ursprünglich als Altaraufsatz in der Klosterkirche zu Schwarzenbroich bei Düren (Rheinland). Erst nach Aufhebung dieses Klosters kamen die Ueberreste in den Zopfstil-Hauptaltar der Pfarrkirche zu

Langerwehe, Kreis Düren. Dort sind sie, mit Oelfarben bis zur Unkenntlichkeit verkleistert, gegen 1892 erkannt und stilgerecht restaurirt worden.[1])

Das 2,77 m hohe, 2,46 m breite Schnitzwerk bildet jetzt den Aufsatz des demselben angepassten Hauptaltars dieser Pfarrkirche. Die alte Arbeit zeigt genau dieselbe Manier, wie man sie an dem Heimbacher Altar erkennt; man darf annehmen, dass diese Werke von demselben Meister erdacht und durch dieselbe Hand gebildet worden sind.

Bei aller Feinheit der Ausführung und Sinnigkeit des schaffenden Gedankens haben doch die Bildschnitzereien der sogenannten Calcarschen Schule etwas Schablonenhaftes.

In der gothischen Periode wurden zur sicheren Aufbewahrung der Eucharistie „Sacramentshäuschen“ errichtet, die man aus Stein oder Metall darstellte, da sich bei manchem Brand erwies, dass die vielfach aus Holz geschnitzten Altäre nicht sicher waren. Solche Häuschen, die auch Ciborien enthielten, waren meist in Säulenform, auch wohl als Flügelaltäre erbaut, wobei grosser Werth auf künstlerische Gestaltung gelegt wurde. Es war dann das eigentliche Tabernakel die Wohnung des Herrn, der Altar sein Thron.

Das Seite 31 beigegebene Bild zeigt ein solches altarartiges Sacramentshäuschen von feinster gothischer Arbeit. Es gehört zur Kirche von Wildenhausen im Oldenburgischen. Das links erscheinende Brustbild ist weit älter und stellt Karl d. Gr. vor. Die uralte Kirche soll auf Fundamenten aus Wittekinds Zeiten errichtet sein.

Nebenstehendes Bild ist die Reproduction einer Aufnahme des Hochaltars, welchen Se. Majestät Kaiser Wilhelm II. in hochherziger Weise für die Abteikirche zu Maria Laach stiftete. Verfasser gestattet sich als Erläuterung dazu die Beschreibung, welche die Kölnische Volkszeitung vom 29. März 1899 brachte, hier wiederzugeben.

Auf drei Granitstufen erhebt sich der 450 Centner schwere altromanische Bau. Der Altartisch, mit einer einzigen, reichprofilirten Platte gedeckt, ist einfach, aber sehr wirksam in seinen Formen. Er stellt recht eigentlich die Idee eines Altare fixum dar, der nicht mehr von der Stelle gerückt wird. Ganz aus demselben Material gehauen, wie der übrige Bau, ist die Vorderseite durch drei Tafeln bunten Marmormosaiks belebt. Der Altartisch trägt eine steinerne Leuchterbank, in welche Glasmosaiken mit sternartigen Motiven in Roth, Schwarz, Gold, Weiss eingelassen sind, welche in verkleinertem Maassstabe und geringen Aenderungen auch in den Bogen der Retable wiederkehren. Die Altarrückenwand, ziemlich hoch gehalten, ist durch Säulchen und Bogen in drei Nischen abgetheilt, aus welchen in der Mitte das Lamm Gottes, rechts und links die Brustbilder der Apostelfürsten Petrus und Paulus hervorblicken. Diese Bilder sind vom Maler Oettken, einem Schüler des Professors Schaper (Hannover) in Caseïntechnik auf Steinplatten ausgeführt und contrastiren durch den dunkeln Ton kräftig von den hellen Farben der Architectur und Mosaiken.

[1]) Die Restauration fand in kunstgerechter Weise in dem Bildhauer-Atelier von Wilh. Schmitz zu Aachen statt. Bei der Restaurirung ist das in der Holzschneidekunst bekannte Zeichen der gebrannten Hand aufgefunden. Welchem Meister es angehörte, ist nicht bestimmt ermittelt; es wird wohl das einer Schule oder Innung gewesen sein.



Hochaltar der Abteikirche Maria Laach.

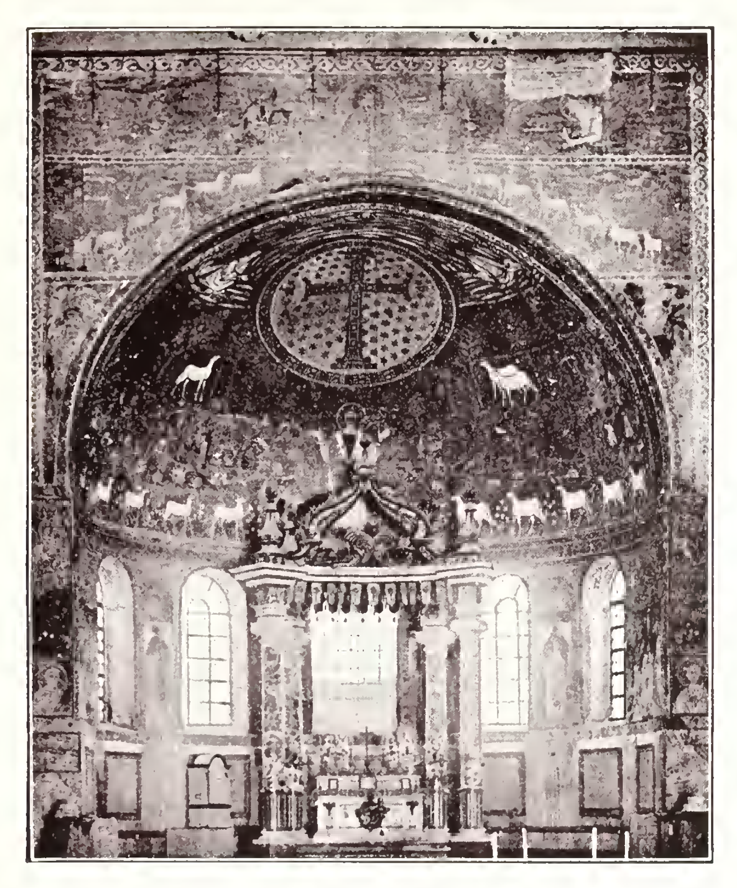
Diese Rückenwand ist durch ein schräges Gesims bekrönt, das wieder mit Mosaik besetzt ist.

Ueber diesem wegen seiner Einfachheit sehr ernst wirkenden Altare wölbt sich das quadratische Ciborium. Aus den vier aus grünlichem Sandstein gehauenen Basen steigen die Säulen empor, für welche der kostbare Labradormarmor gewählt wurde; in ihrer fein polirten Oberfläche spiegeln sich die Lichter und vermehren den Glanz der eingestreuten Silberflocken. Die Säulenschäfte, dem romanischen Stil entsprechend ziemlich gedrungen, tragen Würfelkapitäle mit reich decorirter Deckplatte. Darüber erheben sich nach allen vier Seiten die Bogen mit darüberliegenden Giebeln. Die Bogen sind nach Innen und Aussen mit Glasmosaik belegt. Die dem Beschauer zugewandten Bogen weisen helle Farben auf, Gold, Weiss, Blau. Die Giebelfelder zeigen einen heraldischen Schild mit dem preussischen Adler, welcher nach vorn von einem reichen, aber ziemlich flachgehaltenen Ornament umgeben ist, während er in den Seitengiebeln auf einem Flechtornamente aufliegt. Die Giebel sind von einem aufsteigenden Gesimse gekrönt, welches reiche Bildhauerarbeit zeigt. Auf allen vier Giebeln erhebt sich ein Steinkreuz. In den Ecken, in welchen die Giebel sich berühren, sind Engel in betender Stellung angebracht, die auf den Symbolen der Evangelisten knieen und ihre ausgespannten Flügel auf den Giebelgesimsen aufruhen lassen. Innerhalb der Giebel erhebt sich ein Octogon aus Stein, welches die vergoldete Kuppel trägt. Unterhalb letzterer zieht sich ein Mosaikstreifen rings um das Octogon, welcher in den drei dem Volke zugewandten Feldern auf blauem Grund die Widmung in Goldschrift enthält: Kaiser Wilhelm II. — Zur Ehre Gottes — 19. Juni 1897. Die Kuppel selbst besteht aus acht Bogen, die im Innern wieder durch je ein Säulchen mit darüberliegenden Bogen getheilt sind; über die grossen Bogen läuft ein reicher Bronzekamm. Acht starke, mehrfach gegliederte Gurten bilden die Kuppel, welche ein mit Steinen reich verziertes Metallkreuz überragt. Die zwischen den Rippen liegenden Flächen sind mit einem offenen Gitterwerk ausgefüllt.

Auf den vier Säulen ruht ein Kuppelgewölbe in der Form einer sogenannten böhmischen Kappe, dessen oberster Theil offen ist und freien Durchblick in das Innere der Goldkuppel gestattet. Dieses Gewölbe ist ganz mit Mosaik bedeckt. Die inneren Laibungen der Tragebogen des Baldachins zeigen Mosaikeinlagen in kräftigeren Tönen, als die äusseren Bogen sie aufweisen. Rothe Streifen leiten vom Weiss des Steines zum dunkelblauen Untergrunde über, auf welchem Ornamente in Hellblau und Gold gut zur Geltung kommen. Die Zeichnung ist einfach. Diese kräftigen Bogen bilden den Rahmen für das glänzende Innere der Gewölbekuppel. Der an den Bogen sich anschliessende Theil des Gewölbes ist begrenzt durch eine Bordüre in Blau, Grün, Gold, schlicht und ruhig nach Farbe und Zeichnung, welche sehr gut zwischen dem dunkeln Rahmen und dem leuchtenden Kuppelinnern vermittelt. Das Gold des Untergrundes ist durch einzelne eingesprengte Farbentöne belebt. Aus den Ecken der Kuppel erheben sich vier Engel in weissen Unter- und Obergewändern mit ausgebreiteten Flügeln. Die Unterkleider, welche sich ziemlich enge an den Leib anschliessen, zeigen die zwei Purpurstreifen und einigen Schmuck am Halsausschnitt, während die Oberkleider ganz schlicht sind und höchstens einmal das griechische *T* aufweisen. Zwei der Engel sind als Erzengel zu erkennen, Raphael mit dem Pilger-

stab, Gabriel mit dem Liliensccpter; von den beiden anderen trägt der eine ein goldenes Kreuz, während der vierte ein Buch in der einen und eine Schriftrolle in der anderen Hand hält. Zwischen je zwei Engeln schwebt ein einfaches rothes Kreuz, als einziger Schmuck der Goldfläche, welche zwischen den Figuren übrig bleibt. Auch der Schlussring der Kuppel, welcher die Oeffnung bildet, ist mit Mosaik geschmückt.

Beim Bau der Altäre findet man solche Uebergänge, wie die am Krakauer Altare bemerkte, auch nach der Entwicklung der Renaissance und ihrer Abarten.



Hauptaltar der Basilica di S. Appolinare in Classe-Ravenna.

besonders in Italien vielfach angewendet. Dort haben die Altäre den Character der altchristlichen Mensa lange beibehalten; neigten aber viel der byzantinischen Art, die sich in dem Ueberbau von kostbaren Baldachinen hervorthat, zu.

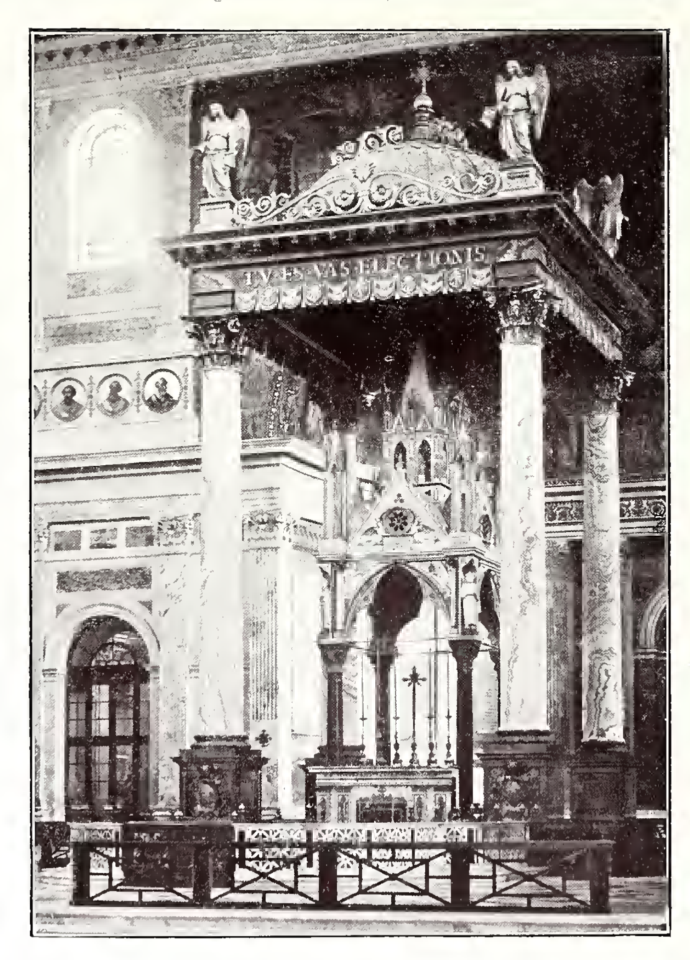
Ein solcher ist in dem vorerwähnten Hauptaltar von S. Marco vertreten. Die Basilica S. Apollinare in Classe Ravenna, eine der imposantesten ravennatischen Bauten aus dem 6. Jahrhundert, wurde 1779 restaurirt und dabei ein Altar mit imposantem Baldachin errichtet, den vorstehende Abbildung veranschaulicht.

Baldachin und Altar sind nach byzantinischem Muster, aber entsprechend der Zeit der Aufrichtung (1781) im Renaissancestil ausgeführt. Der Baldachin ruht auf vier Säulen aus schwarzweiss orientalischem Marmor mit Capitälen herrlichster Ar-

beit; der Deckel ist ganz im Stil der Renaissance aufgebaut. Das Ganze wird durch die Halbkuppel der Tribuna, welche in wohlerhaltenen Mosaiken des 6. Jahrhunderts prangt, gehoben.

So herrlich auch ein solches Werk erscheint, fragt man sich doch unwillkürlich, ob es wohl zu den Formen der altchristlich-byzantinischen Bauart passt.

In der Basilika di S. Paolo zu Rom, welche nach dem Brand von 1823 in einem modernisirten Stile hergestellt wurde, ist ein Prachtbaldachin aufgerichtet,



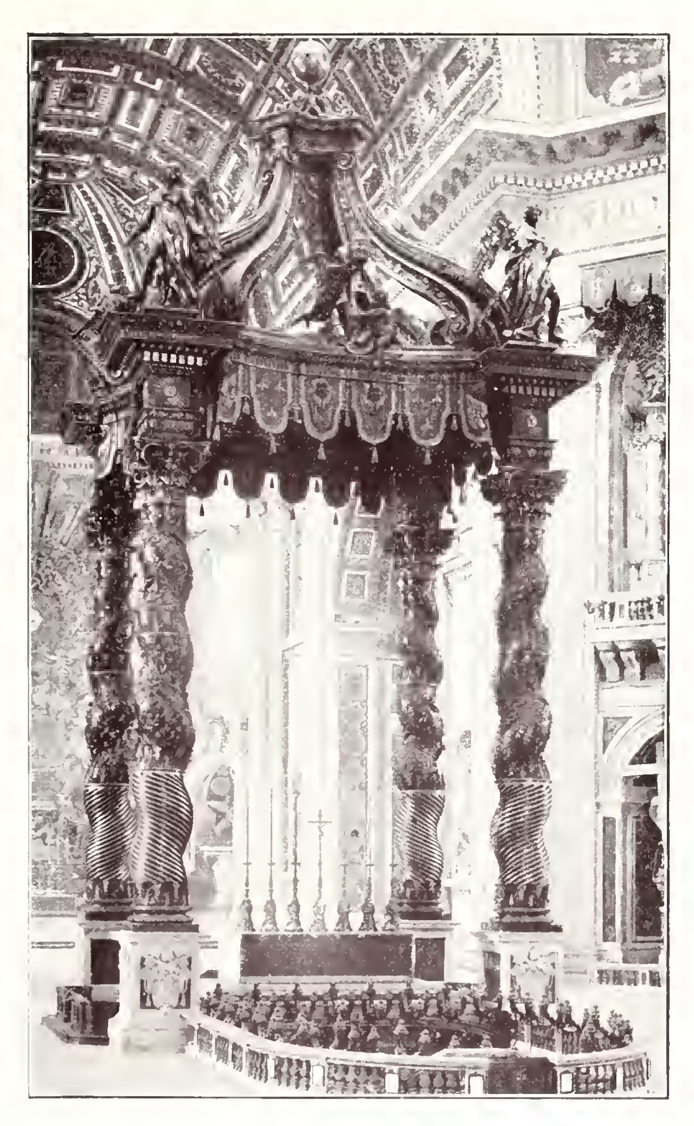
Hochaltar der Basilika di S. Paolo, Rom. Baldachin von Arnolfo.

welcher ebenfalls die byzantinische Grundlage hat, aber noch mehr den Renaissancestil mit barokartigen Verzierungen an der Kuppeldecke zeigt.

Unser Bild gibt eine Idee vom Reichthum des an diesem Altar verwendeten Materiales. Die vier den Baldachin tragenden Säulen sind von orientalischem Alabaster, ein Geschenk des Vicekönigs von Aegypten an Gregor XVI. Durchaus unpassend zum Ganzen ist der unter dem Prachtbaldachin errichtete, in den oberen Theilen gothische reiche Altar.

Der grossartigste Altar der Christenheit ist der Hauptaltar von S. Pietro in

Vaticano, „L' Altar Maggiore", welcher das Grab des Apostelfürsten Petrus bedeckt. Dieser mit dem Kreuz an 30 m hohe Baldachin ist im Jahre 1633 unter Urban VIII. errichtet und nach den Plänen Bernini's aus dem Pantheon entnommenem Bronzemetall ausgeführt. Wie aus dem hier beigegebenen Bilde ersichtlich, ist die Ausführung eine überaus schwungvolle und reiche; sie passt trefflich in den Bau dieses



Hauptaltar mit Confessio. S. Pietro in Vaticano, Rom.

Prachttempels, in dem die Renaissance ihren Triumph feiert. Man sieht an den gewundenen Säulen, dass das Prachtwerk in einer Zeit entstanden ist, wo die Renaissance schon durch ein Uebermass von nicht streng klassischen Formen in die später so beliebt gewordene Barockart überging, die sich dann nachher an Stellen, wo sie nicht hingehörte, breit gemacht und viel verdorben hat.

Unter dem Prachtbaldachin befindet sich der einfache Hochaltar, an welchem nur der Papst bei hohen Festen die Messe liest. In unserm Bilde sieht man den Eingang zur Confessio mit den sie umgebenden 89 immer brennenden Lampen. In der Tiefe unter dem Altar liegen die Gebeine des heiligen Petrus; Thüren von vergoldetem Erze, welche noch aus der alten Petersbasilika stammen, verschliessen diese Grotte.[1])

In anderen Kirchen Italiens hat man sich bemüht, die Form der altchristlichen Altäre so viel als möglich zu erhalten. Man überdeckte sie mit schwebenden Baldachinen (Himmel), so im alten Pantheon, S. Maria la Rotunda, Rom.



Altar und Transenne der Kirche dei Miracoli, Venedig.

Besonderen Werth legte man darauf, diese Altäre mit Galerien zu umgeben, unter denen sich ganz herrliche Kunstwerke befinden. Diese Galerien sind byzantinischen Ursprungs und werden Transenna genannt. Sie sind noch heute in Italien vielfach üblich. Von besonderer Schönheit ist die Marmorarbeit einer solchen Galerie in der Chiesa di Miracoli zu Venedig. Dieselbe ist von Pietro und Tullio Lombardo, welche Meister sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts durch architectonische Beklei-

[1]) Der Ausdruck Confessio, *Μαρτύριον*, stammt von Bekenner, d. h. Martyrer, und wurde für ihre Gräber gebraucht; ebenso für den ganzen Ueberbau über denselben, welcher auch für sich Ciborium genannt wurde. Wenn die Gräber unter dem Ciborium unterirdisch lagen und von der Altarsockelhöhe aus zugänglich waren, nannte man sie auch *Παιάσιάσις*. Der Hauptaltar der S. Peterskirche mit dem Grabe des Apostels wird noch heute im Zusammenhang „die Confessio“ genannt.

dungen und plastische Marmorwerke an Bauten aus der besten Zeit der Frührenaissance auszeichneten.[1])

Unser Bild zeigt den Reichthum und die Stilreinheit dieser vorzüglichen Arbeiten. Bei der Errichtung und Bekleidung dieser Kirche hat man sich möglichst

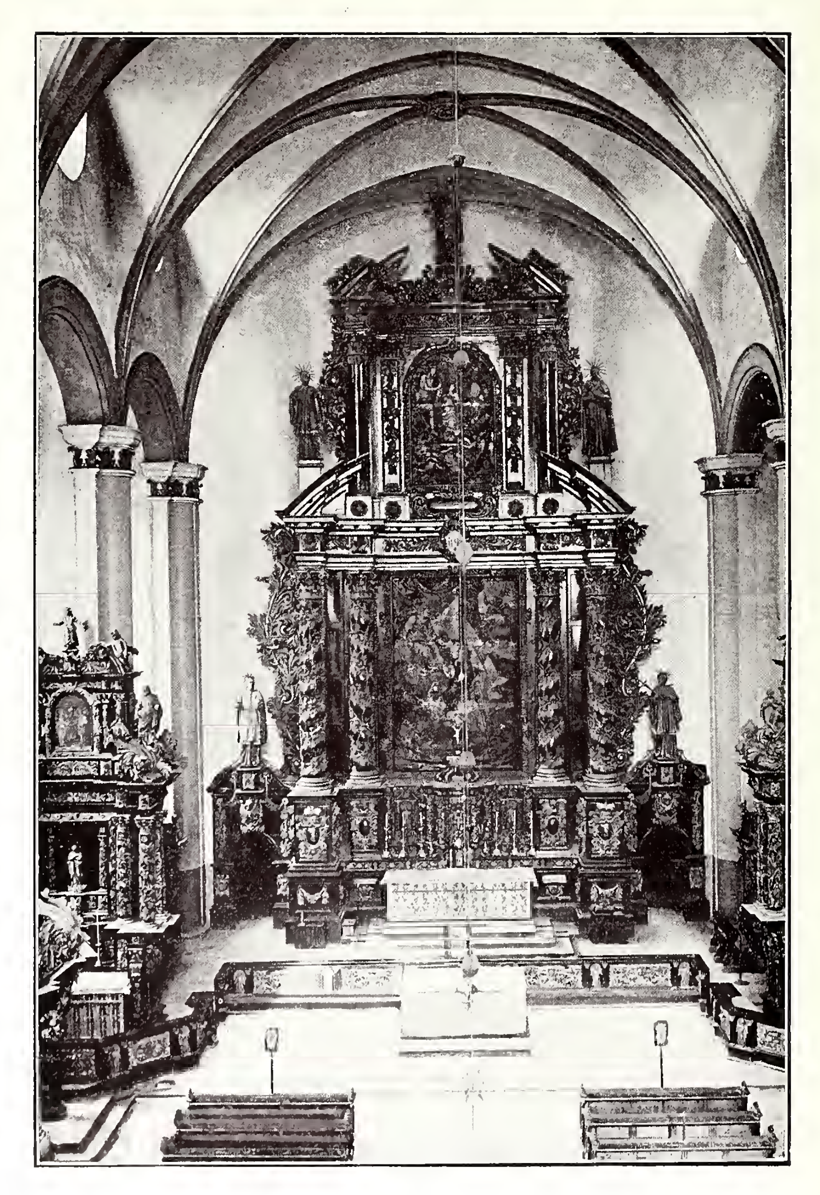


Jesuitenkirche — jetzt Gymnasialkirche — in Coesfeld, Westfalen.

strenge an altchristliche Einrichtungen gehalten, sie dann aber mit der ganzen Eleganz der klassischen Plastik ausgestattet. Man sieht in diesem Bilde, wie der Altar aus der einfachen Mensa besteht; sie erinnert ganz an die erste urchristliche Altarform. Die kleine eigenthümliche Chiesa di Miracoli zeigt, wie mancher andere italienische Kirchenbau, dass sich bei gut gehaltenem Stil auch in der Renaissance Ein-

[1]) Siehe Monographien: S. Antonio Padua.

richtungen machen lassen, welche das Innere des Gotteshauses in der ganzen Würde hinstellen. Das zeigt sich selbst im späten Rococo, im echten Jesuitenstil, wenn die ganze Anlage in ihrem Entwurfe darauf geplant ist.



Hochaltar der Jesuitenkirche, Coesfeld.

Wie sehr ein solcher Stil störend wirken kann, wenn er mit alter Stilart vermischt wird, ist in der Einleitung zu diesen Monographien beim Artikel Jesuitenkirche zu Köln erwähnt.

Wie wohlthuend aber ein solcher jetzt noch kaum mehr zugelassener Stil, wenn er consequent durchgeführt wird, wirken kann, zeigt das Innere der 1659 durch

die Jesuiten unter dem Fürstbischof Bernhard von Galen erbaute Collegialkirche zu Coesfeld in Westfalen, die seit 1814 als Gymnasialkirche benutzt wird.

Wir geben hiervon ein Bild sowie auch eine besondere Darstellung des reichen Hochaltars. Man sieht, dass der Bau der Kirche sowie das ganze Mobilar zu einander passen; an dieses hat man bis gegen 1744, wo der Hochaltar fertig wurde, in consequenter Weise gearbeitet.

Der Hochaltar bedeckt den ganzen Chorschluss. Mensa und Tabernakel lehnen sich an einen reich ornamentirten Unterbau. Darüber erheben sich vier gewundene mächtige Säulen, die mit reichem Schnitzwerk bedeckt und nach echter Zopfart mit fein geschnitzten Seitenausbuchtungen verziert sind. Die Säulen sind durch ein mächtiges Gesims verbunden. So wird das Hauptaltarbild, welches eine Verherrlichung des Ordens, die Predigt des Stifters Ignatius, darstellt, umrahmt. Darüber erhebt sich das Bild der Krönung der Jungfrau Maria. Um dieses entwickelt sich eine Einrahmung, welche so recht die Kunstrichtung jener Zeit vertritt. Durch absolut unmotivirte Bogenansätze, die ohne jeden Zweck in die Luft hinein ragen, durch eine Ueberladung von geschnörkeltem Schnitzwerk sowie durch eine Ueberfüllung von Statuen entstehen Eindrücke, die auf den ernsten Betrachter störend und beunruhigend wirken. Das Ganze kann einen gewissen Taumel hervorbringen, wirkt aber im Zusammenhange mit dem übrigen Mobilar doch auch wieder kunstgerecht.

Wenn ein solches an sich kunstvolles, obgleich auch in manchen Ausführungen unmotivirtes Werk in Kirchen angebracht wird, die nicht ursprünglich darauf berechnet wurden, so wirkt das äusserst störend, wie z. B. der gewaltige Hochaltar in der St. Anna-Kirche zu Düren. Er verdeckt den prächtigen Schluss des altehrwürdigen gothischen Chores; man begreift nicht, wie man zur Zeit in eine solche Geschmacksverwirrung verfallen konnte. Es war eine gewisse unglückliche Mode, wozu die herrschende Richtung einzelner Kircheninstitute wohl am meisten beitrug.

Freilich kann der Beschauer selbst bei consequent durchgeführter Art dieses Stils auf die Frage, die sich ihm aufdrängt: „Wozu sollen diese Barokformen denn hier eigentlich dienen?" keine befriedigende Antwort finden. Man hat diese Stilart in den letzten Decennien fast ganz verlassen; ob sie so sehr verwerflich ist, muss dahingestellt bleiben. Für ein germanisches Gemüth passt sie allerdings wenig. Hervorragende deutsche Kunstschriftsteller nennen sie eine Verwelschung.[1])

Wie die Mode in der Profanwelt tyrannisch herrscht, so hat sie es auch in den Kirchen getrieben. Man betrachte nur die Epoche von der Mitte des 16. bis gegen das 3. Decennium unseres Jahrhunderts, in welcher die edle Kunst der kirchlichen

---

[1]) Es scheint uns geeignet, hier eine Aeusserung des Kunstgelehrten Prof. Dr. Franz Xaver Kraus anzuführen: derselbe sagt in seiner 1896 erschienenen Geschichte der christlichen Kunst I. Band: Die Kunstwissenschaft bezielt das Erkennen der Bedingungen, unter welchen gewisse Richtungen und Stilarten entstanden sind und sucht nachzuweisen, dass diese im Zusammenhange mit der allgemeinen Bildung in den Zeiten, wo sie entstanden sind, steht. Eine solche Aufgabe zu lösen, kann nur der Zweck eines Werkes sein, welches Aesthetik und Geschichte mit philosophischen Betrachtungen verbindet und dann zu Bänden heranwächst, die nur verständlich sind, wenn sie im Zusammenhange förmlich studirt werden.

Glasmalerei als etwas Ungehöriges betrachtet wurde. Sie ist dann gegen 1830 wieder aufgenommen worden und steht heute wie kaum je zuvor in Flor.[1])

Wird es dazu kommen, dass solche Altäre und der Neuzeit angehörige Ausstattungen alter romanischer und gothischer Kirchen ganz entfernt werden?

Bei vielen schon älteren Kirchenbesuchern, welche die ihnen lieb gewordenen heiligen Räume von ihrem Kindesalter an nicht mit anderem Schmuck gekannt haben, würde es Anstoss erregen und Opposition finden, wenn man aus den alten Tempeln solche Gegenstände forträumen wollte, weil sie zum Baustil nicht passen.

Die älteren Leute haben sich an das stellenweise an und für sich recht kunstvolle Kirchenmobilar gewöhnt und würden nicht verstehen, wesshalb man es mit anderem, vielleicht weniger prunkvollem zu ersetzen gedenkt.

Wir wollen als Beispiel annehmen, dass für eine Kirche, wie die Minoritenkirche zu Aachen, welche baulich in ihrem ursprünglich gothischen Stile wieder hergestellt worden ist, man daran dächte, den bis zum hohen Gewölbe reichenden, im zierlichen Barokstil des 18. Jahrhunderts errichteten Hauptaltar zu entfernen und durch einen zum Kirchenbau passenden zu ersetzen.

Das würde zur schärfsten Opposition führen, und doch werden diese Aenderungen kommen. Man muss dazu die Verbreitung des richtigen Gefühles für das, was zusammenpasst und gehört, wieder aufkommen lassen. Die älteren Generationen müssen erst den jüngern Platz gemacht haben, und diesen muss durch die Verbreitung guter, nicht allzu gelehrter, allgemein verständlicher Schriften über „Kirchliche Kunst" der richtige Sinn für solche Dinge wieder beigebracht werden; dann wird man keinen Anstoss an die Entfernung unpassender oder doch nicht zum Baustil stimmender Ausstaffirungen finden.

Solche an sich prächtige Werke können ja da leicht Platz finden, wo sie zum Bau passen; erst aber muss das gläubige Volk zu dem richtigen Gefühl, wie es doch vor den Neuerungen der Renaissancezeit vorhanden war, zurückgeführt werden.

Noch bedauern heute viele ältere, tüchtige Leute es, dass man das ehrwürdige Octogon des Aachener Münsters, dessen Inneres im 18. Jahrhundert mit reichen Stuccaturarbeiten bedeckt worden ist, vor etwa 30 Jahren davon befreit hat, ohne etwas Besseres bis jetzt vollbracht zu haben.

Dass diese prunkvollen Gypsarbeiten, die schwungvollen Gestalten von Heiligen und Bischöfen dahin nicht passten, haben diejenigen, welche sie mit grossen Kosten dort angebracht haben, nicht gefühlt. Es darf daher nicht befremden, dass Viele, die von Jugend auf die alten, ernsten Räume nur mit diesen Decorationen beladen gekannt haben, nach der Entfernung dieser figurenreichen Stuccaturarbeiten eine grosse kalte Leere empfanden, die auch wohl bis zur Fertigstellung des begonnenen Mosaikschmuckes andauern wird. Doch dürfen solche einigermassen berechtigte Gefühle nicht geschont werden, wenn ernstlich mit der Wiederherstellung reiner Stilarten soll vorgegangen werden.[2])

[1]) Man sehe die Skizze Glasmalerei in diesen Monographien.

[2]) Dass die im 17. Jahrhundert an Stelle der aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammenden, 1656 durch den grossen Brand zerstörten spitzen Krönung des Octogons errichtete Rippenkuppel nicht dahin passt, ist dem Beschauer erst nach der vor etwa 30 Jahren erfolgten

Die kirchliche Kunst ist, wie die profane, nicht frei vom Einflusse der nationalen Eigenthümlichkeiten. Die germanischen Völker haben in diesen Dingen andere Anschauungen als die Völker lateinischen Ursprungs; man darf daher in den Beurtheilungen, was zum Bau und zur Zierde der Gotteshäuser passt, nicht zu exclusiv sein, sonst verfällt man in Excesse.

Jedes Volk hat seine Eigenart. An das, was dem einen profan vorkommt, erbaut sich das andere; es findet die Art des ersteren zu düster oder zu streng, und verlangt zur Anregung seiner Empfindungen andere Formen. Finden wir doch selbst in der Ausführung der Kirchenmusik und des äusseren Dienstes bei den Volksrassen einen auffallenden Unterschied, obgleich sie nach denselben Vorschriften ausgeführt werden.

Welcher Deutsche findet sich in französischen oder gar italienischen Kirchen durch den Gesang, die Musik und selbst die Art, wie die Ceremonien ausgeführt werden, befriedigt? Bei der Vergleichstellung kann man wirklich von Moden in der Art der Ausführung sprechen.

Wer dem Gottesdienst in den verschiedenen Ländern wiederholt beigewohnt hat, wird auch beim Beiwohnen einer Stillmesse den deutschen, französischen oder belgischen und italienischen Priester sofort in seinen Bewegungen, und erst recht, wenn er laut Latein spricht oder singt, unterscheiden.

Heute will man in den germanischen Ländern bei Kirchenbauten und bei der Ausschmückung derselben von der Renaissance und ihren Verartungen nichts mehr zulassen. Ob darin zu weit gegangen wird, mag fraglich bleiben; jedenfalls bietet die Gothik für manches Verhältniss Klippen in dem zu mageren Beutel. Wenn diese Bauart wegen ihrer Kostspieligkeit zu sehr vereinfacht und beschnitten werden muss, bleiben die Bauten von Aussen und Innen zu kahl und lassen kalt, wogegen man bei Anwendung der moderneren Stilarten mit denselben Mitteln mehr Wärme und Fülle erzielen kann. Man darf nie vergessen, dass die Kirchen ausgeschmückt werden, um auf das Gemüth der Besucher, des christlichen Volkes veredelnd zu wirken, und das sind nicht in Mehrzahl der Administrant, der Kirchendiener und der Kunstkenner. Auch hier möge man an das „Suum cuique“ denken.

Welche feine Ausführung die Renaissance und ihre späteren Modificationen hervorgebracht haben, zeigt das hier folgende Bild, welches den Altar der holländisch limburgischen Gemeinde Kirchrath darstellt. Ohne besonders erhebliche Kosten sind eine Mensa und ein Tabernakelthron geschaffen, von denen letzterer in dem ihn umgebenden Strahlenkranz wie in der aufgehenden Sonne stehend erscheint. Ueber demselben

Aufrichtung der Spitze über die westliche Thurmhalle zum richtigen Bewusstsein gekommen. Wie Mancher aber, der das Aachener Münster mit seiner eigenartigen Kuppelkrönung seit seiner Jugend her kennt, wird sich damit einverstanden erklären, dass nun diese durch die stilgerechte Octogonspitze ersetzt werden soll? Und doch wird es einmal dazu kommen; der Anstoss zum Reinhalten der Stilarten ist gegeben und wird sich nicht zurückhalten lassen. Man sehe die beiden Bilder auf Seite 44 und 47 in „Monographien über die kirchliche Kunst“. — Die vielen baulichen Aenderungen am Aachener Münster sind hier angeführt, da dieser Kirchenbau einer der ältesten des Abendlandes ist und an kaum einem anderen so viele Anhängsel und Aenderungen, wobei man sich nach der Zeitmode und nicht nach dem ursprünglichen Stil richtete, gemacht worden sind.

erhebt sich ein Kruzifix, dessen Christuskörper von dem berühmten Altmeister Statuarius Ritter Gabriel de Grupello herrührt. Man kann sich kaum feinere Linien denken, als wie die, welche dieser Altar zeigt. Leider hat man die ursprünglich nicht ganz bekleideten, anbetenden Cherubine mit steifen erbärmlichen Engelfiguren ersetzt.



Hochaltar der Pfarrkirche von Kirchrath.

Jeder herrschende Stil, selbst jede modificirte Stilart hat auch den Altären ihren besonderen Charakter verliehen. Die hierarchische Führung, welche im Kirchenwesen die Liturgie vorschreibt, hat in dieser öfters Aenderungen eingeführt, und mag manche dieser Anordnungen durch die Entwicklung der Kunst hervorgerufen worden sein. Der Einfluss ist ein gegenseitiger gewesen. Die christlichen Kirchen haben die Kunst stets als ihre geliebte Tochter betrachtet und mögen sie vielmal von Irrwegen abgehalten haben.

Sollte man das auch nicht heute noch bestätigt finden? Ist es aber nicht

eben so berechtigt, dass vor Uebertreibungen in ultraascetischer Richtung gewarnt werde? Weshalb soll denn die Stimme der Laien, die wahre Freunde der ernsten Kunst sind, nicht auch gehört werden? Das maasslose Zurückgehen in Alles, was uns aus mittelalterlichen Ueberresten und Ueberlieferungen geblieben ist, der Hang hyperfrommer Aesthetiker, welche verlangen, dass bei Darstellungen, wobei doch Gottes Meisterwerk, der Mensch, miterscheint, selbst die auf's Zarteste angedeuteten Geschlechtseigenthümlichkeiten sollen wegbleiben; das verstösst doch gegen Gottesnatur, und ist ebenso verkehrt wie das Einbringen der schwülstigen Formen des unverschämten Heidenthums in die christlichen Kirchen.[1])

Passt dieses zum echt christlichen Sinne nicht, so lassen aber auch die zu starren Darstellungen kalt und bringen auf die Dauer eine Langeweile hervor, die abstumpft. Die Kunst in den Kirchen soll anregend auf das religiöse Gefühl der Menge wirken, und nicht blos auf Diejenigen, welche berufen sind, den Dienst des Herrn darin zu versehen. Es darf als Egoismus bezeichnet werden, wenn von der Seite gesucht und nur geduldet wird, was solche Gemüther befriedigen kann; sie sind doch nur in verschwindender Minorität vorhanden; der grossen Zahl der Gläubigen ist mit Vernünftigerem gedient.[2])

Gott Dank haben eine grosse Reihe kunstsinniger Päpste und Kirchenfürsten nicht so gedacht; davon zeugen vor Allem die herrlichen Tempel der Metropole des Christenthums, wo es auch an Denkmälern der altchristlichen Kunst nicht fehlt. Es können in der achtbaren Reihe der Träger der Hierarchie viele genannt werden, welche diese extreme Richtung nicht billigen. Es sind dann nicht diejenigen, welche

---

[1]) Zu einer wahren Kunstproduction auf diesem reichen Gebiete genügt wahrer Glaube, echte Frömmigkeit und guter Wille, auch neben theologischer Ausbildung, nicht.

„Die Kunst darf nicht wie eine Schmarotzerpflanze sich an den Felsen der Kirche anhängen, sie muss als kräftiger Baum in ihm Wurzel schlagen und aus seiner Quelle solche Nahrung schöpfen, dass sie, reich an Blüten und Früchten, über das ganze Leben hin Freude und Segen verbreiten kann." —

So lesen wir in der Vorrede des 1851 unter Epide des Cardinals von Geissel zu Köln erschienene „Organ für christliche Kunst" und dann die Aufforderung an alle Freunde der christlichen Kunst im „*Geiste der grossen Gemeinschaft der Kirche*" auf dem grossen Felde mitzuwirken.

Wie scharf wird heutzutage gegen die Anwendung des „antiken Zopfes" angegangen; selbst das Studium der Antike, besonders des Nackten, wird in gewissen Kreisen getadelt; es soll den Geist und das Gemüth entchristlichen und unfähig für eine christliche Auffassung machen. Dem entgegen halten wir das Abendmahl von „Leonardo da Vinci", der vielleicht der bedeutendste aller Maler und Bildhauer bezüglich der Studien der Anatomie des menschlichen Körpers, des Nackten und der heidnischen Antike war, und der darüber Skizzen hinterlassen hat, die seit 450 Jahren mustergültig sind. Ist denn dessen Gemüth durch diese Studien „verheidet" und zu einer echt christlichen Schöpfung unfähig geworden? Er war 55 Jahre alt, als er das berühmteste, seelenvollste Bild der ganzen christlichen Malerei, sein unvergleichliches Abendmahl, hinzauberte!

[2]) Lasen wir doch vor Kurzem die Kritik eines Geistlichen in einem hervorragenden kirchlichen Organ über ein mit dem Titel Geschichte des Kreuzes vor und nach Golgotha erschienenes Buch, worin die Rubens'sche Kreuzabnahme als ein herrlicher Gedanke über Christusträger besprochen wird, die Bemerkung, an dem Rubens'schen Bilde sei doch h ö c h s t e n s die Pracht der Farbengebung und die kühne Schaustellung menschlicher Bewegungen zu loben. Man sehe dieses Bild in der Skizze Wand- und Tafelmalerei.

vornehmlich Kritiker sein wollen und dann alles verwerfen, „was nicht nach ihrem Kopf ist", vielmehr solche, die selbst schaffende Künstler sind oder sich ernstlich den Kunststudien widmen.

Die für den Kirchendienst Geweihten haben nicht aufgehört, auch in Bezug auf künstlerische Leistungen Hervorragendes zu schaffen, wenngleich die Zeiten, wo die kirchliche Kunst fast ausschliesslich durch sie ausgeübt wurde, vorüber sind.[1])

Es lässt sich nicht leugnen, dass eine Zeit kam — sie kann von Mitte des 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts verlegt werden — da die nun erwachte Antike, die soviel Herrliches hervorbrachte, wenn es auch zum germanischen Geist nicht passte, degenerirte. Schon beging man in der Blütezeit der Renaissance den Fehler, die Stilarten aus unverständigem, raissonirendem Egoismus durcheinander zu gebrauchen. Besonders aber versündigte sich diese Zeit durch das Anbringen von unpassenden Ausschmückungen durch den Bau von Altären mit Bilderwerken und durch Einrichtung sonstigen Mobilars, durch welches der Charakter alter Bauten gestört und selbst die edle Renaissance in schwerster Weise beeinträchtigt wurde.

Kirchen sind keine Auditorien noch Concertsäle, die nach Willkür geschmückt werden können: vor Allem soll den Kirchen die Symbolik bleiben, und soll alles vermieden werden, was mit den Sinnen buhlt.

In der Verfallperiode der Renaissance, der Barok- und Zopfstilzeit, wurde es nachgerade Mode, die altehrwürdigen romanischen Kirchen, die germanischen Dome mit Anhängseln, wesentlich mit Thürportalen, die für Concertsäle und Theaterbauten, nicht aber zu Gotteshäusern passten, zu versehen; es wurden auf den hohen

---

[1]) Verfasser hatte vor, hier die Namen solcher hervorragenden Persönlichkeiten zu nennen, die sich mit edlem Eifer der Wiedergeburt der kirchlichen Kunst gewidmet haben — wir wollen den Beginn dieser Epoche gegen Mitte des 4. Decenniums unseres Jahrhunderts setzen —. Da wären viele Namen von Männern aus dem Laienstand zu nennen, aber auch ebensoviele dem Priesterstande angehörige, die sich mit Eifer ihnen angeschlossen haben und noch hervorragend auf diesem Gebiete thätig sind. Die Sorge, durch das Ueberschauen des einen oder anderen Namens anzustossen, veranlasst hier, auf das 1851 gegründete, durch den Maler Fr. Baudri aus Köln unter der Aegide des Cardinals von Geissel herausgegebene *„Organ für christliche Kunst"* sowie auf die Werke neueren Datums: D. A. Lübke — Grundriss der Kunstgeschichte — Geschichte der christlichen Kunst von Xaver Kraus und Dr. A. Kuhn's O. S. B. allgemeine Kunstgeschichte hinzuweisen. Dort findet man die Namen Derjenigen erwähnt, welche sich dieser schönen Aufgabe gewidmet haben, und wird zugeben, dass das Laienelement den Anstoss gegeben hat.

Dass dadurch im Kreise des Clerus die Liebe zur echten, reinen, christlichen Kunst wieder erwacht und sie jetzt wieder gefördert wird, ist erfreulich, da ohne dessen thätiger Mitwirkung eine Anwendung und Entwicklung nicht denkbar ist. Wenn beide Elemente Hand in Hand gehen, und sich vor Uebertreibungen bewahren, so wird unsere Zeit auch einstmal als die *„Wiedergeburt"* bezeichnet werden können.

Ganz trefflich bezeichnet der französische Kunstschriftsteller (Felix Clement) in einem 1853 an die Redaction des Kölner Organs für christliche Kunst gerichteten Brief die Zeit der Renaissance als eine *Zweitheilung*, in welcher die religiöse Kunst hineingerathen ist, die wie ein *Ast voll jugendlichen Feuers* zu einem gewaltigen Baum wurde, von dessen Früchten man dann zu viel gekostet hat. Demnach sei es an der Zeit, daran die Axt anzulegen und den fast verdürrten Zweig der mittelalterlichen Kunst recht zu pflegen, damit echter Saft aus der Wurzel emporsteige und ihm die Kraft wieder gebe, die sein zu glücklicher Rival ihm entzogen habe. Das scheint jetzt in vollem Masse zu geschehen.

Dächern Reiter angebracht. Wasserköpfe, die eher wie Salzfässer als wie Glockenthürme aussahen.[1])

Wo eine Kirche nicht hell genug erschien, brach man Fensteröffnungen in sie hinein, deren Leibung zum ernsten Stil durchaus nicht passte und deren Lichtfülle das mystische Dunkel der inneren Räume störte.

Es entstanden Altarbauten in gigantischen Dimensionen mit Säulengruppirungen, unmotivirten Bogenrippen, verdrehten und verschnörkelten Umrahmungen zur Aufnahme grosser oder einer Anzahl kleiner Bilder und Medaillons, welche den würdigen Chorschluss des Baues ganz verdeckten.

In den alten Räumen wurde Alles unruhig. Die Gothik, welche mit Recht als „versteinerte Mathematik" bezeichnet wird und mit dem Anwachsen aus einem Kern nach den Naturgesetzen der Crystallographie zu vergleichen ist, wurde ganz vernachlässigt. Die edlen Linien, welche wie natürlich in mathematischer Geschlossenheit aus sich heraus blumenreiche Formen entwickelten, wurden mit Zöpfen und Perücken behangen. In den gediegenen Ernst brach ein verwirrender Taumel ein. Die altehrwürdigen Bauten wurden förmlich einer Frisur unterworfen.[2])

Glücklicher Weise ist man in der zweiten Hälfte des zur Neige gehenden Jahrhunderts davon abgegangen; man geht ernstlich daran, diesen missstaltenden Wust zu entfernen und sucht die alten Kirchen wieder in ihrer vornehmen Würde herzustellen durch Arbeiten, die dann mit Recht als „Wiederbelebungs-Restaurationen" bezeichnet werden dürfen.

Wir sind, wie es in der Einleitung dieser Monographien bemerkt worden ist, weit davon entfernt, den Renaissance-, selbst den Barok-Stil zu verwerfen, aber dann muss der ganze Bau danach gerichtet und das, was zu seiner Ausstaffirung dient, dazu angemessen sein.

Dem germanischen Geiste sind allerdings diese Stilarten nicht angepasst. Welcher Deutsche empfindet das nicht, wenn er nach dem Besuch einer altromanischen Kirche oder eines gothischen Domes eine Kirche von moderner Stilart betritt. Und doch war es eine Zeit lang so Mode; die Deutschen schienen sich ordentlich zu schämen, den rein romanischen oder gothischen Stil noch anzuwenden.

Doch geht man auch heute wieder an vielen Stellen zu weit mit zu strengem Festhalten an alte Formen und Ueberladung mit Darstellungen nach mittelalterlichen Mustern, wie das in dieser Schrift bei dem Artikel „Romanischer Stil" in verschiedenen Skizzen ist angedeutet worden.

Die Strenge darf sowohl im Baufache wie in den Decorationen nicht so weit getrieben werden, dass es damit geht wie mit dem Wetterhahn, der „aus lauter Consequenz" bei jedem Wind dieselbe Richtung zeigt, weil er eben eingerostet ist.

Nicht jeder fromme Religionslehrer und jeder tüchtige Kanzelredner ist darum Künstler, oder befähigt, für diese Richtung ein maassgebendes Urtheil abzugeben. Solche Männer verfallen gar leicht in Prüderien oder in Uebertreibungen durch Ueberanhäufung von allegorischen Darstellungen, welche oft genug der Natur ganz

[1]) Man sehe die Artikel Dom zu Antwerpen und die St. Jacobskirche zu Lüttich.

[2]) Man sehe in der Einleitung die „Jesuitenkirche in Köln". Damals war „Hie Gothik, hie Classik" Feldruf und wurde letzterer zum Geschrei „Hie Zopf! Hie Perrücke!"

zuwider laufen. Unter solchem Einfluss ist leider, besonders in letzterer Zeit manches entstanden, was bei der gläubigen Menge eher eine Störung, als die bezweckte Andacht hervorruft. Der von Gott geschaffenen Natur soll man keinen Zwang anthun. Ein innerlicher Heide wird nie im Stande sein, ein christliches Gotteshaus zu entwerfen, dazu gehört eine christliche Ueberzeugung; ebenso wenig kann die Hierarchie allein dasjenige schaffen, was die Masse erwärmen soll.

In den Kirchen soll die Kunst beim treuen Festhalten an die durch die Hierarchie vorgeschriebene Liturgie dem Volke Bibel und Kirchenlehre in verständlichen und nicht naturwidrigen Formen zeigen.

Durch Unnatur und Uebermass von Allegorien entsteht bei der Masse Ueberdruss und Gleichgültigkeit; man weicht mit solchen Darstellungen von dem Kern der Sache ab.[1])

Zum Schlusse folgt noch eine kurze Uebersicht über die liturgischen Vorschriften, wodurch die Form und Bekleidung der Altäre wesentlich modificirt wurden.

Schon in den ersten Jahrhunderten war die Bedeckung des Altartisches durch ein Tuch vorgeschrieben. Papst Sylvester ordnete im 4. Jahrhundert an, dass es aus purem Leinen bestehen müsse. Für den katholischen Altartisch ist es heute Vorschrift, dass er mit drei oder doch zwei leinenen Tüchern, wovon dann eines doppelt zu falten ist, bedeckt sein soll.

Im Abendland verwendete man auch figural gewebte und kostbar gestickte Tücher, „vestimenta", um die vorderen und die Schmalseiten des Altartisches zu bekleiden. Im Morgenland verwendete man dazu Metallplatten, „lamina" oder auch „petala" genannt. Platonia nannte man die marmorne Einkleidung; der Fussteppich der Altarstufen hiess „chrysoclavus stauratium".

Im Morgenland ist das Kreuz unter Chrysostomus schon im 5. Jahrhundert auf den Altartisch gestellt worden, doch wurde das schon im 7. Jahrhundert untersagt. Im Abendland ist das Kreuz erst im 9. Jahrhundert auf dem Altartische zugelassen worden. Nach der jetzigen Rubrik soll auf jedem Altar ein Cruzifix zwischen zwei Leuchtern stehen; vor dem 14. Jahrhundert wurde auch kein Leuchter auf den Altar gestellt; die Kerzen standen um ihn herum.

Als an Stelle des hangenden peristerion das Ciborium auftrat, kam die vor dem Altar im Chor hängende, stets brennende Gotteslampe, „ewiges Licht", auf, und wurde diese Mitte des 13. Jahrhunderts Vorschrift.

Bis zum 14. Jahrhundert blieb der auf dem Altartische zugelassene Aufsatz, „Predella", noch niedrig. Die Einführung der öffentlichen Ausstellung der Eucharistie führte zum Aufbau des thronis expositionis, wodurch die Altäre erheblich höher wurden. Der eigentliche Tabernakel verblieb in Mitte der Predella, wenn nicht seitlich des Altars besondere Sakramentshäuschen dazu errichtet wurden. Pre-

[1]) Mancher mag sich hierdurch betreten fühlen. Man werfe jedoch dem Verfasser nicht vor, er wolle sich mit dieser Offenheit gegen die von der Kirche Geweihten wenden. In seiner Schrift über kirchliche Kunst ist an vielen Stellen erwiesen, was die wahre Kunst den Würdenträgern der Kirchen verdankt. Die Kirche ist aber eine Gemeinschaft, worin jeder Zugehörige in Sachen die nicht besonders dem Geweihten reservirt sind, die Berechtigung hat, seine Meinung zu äussern und zu vertheidigen. Suum cuique!

della und retabulum mit thronum expositionis sind zu integrirenden Bestandtheilen des Altars geworden. Dadurch wurde Gelegenheit geboten, die sonst auf das Ciborium oder die Confessio verwendete Kunst dem Aufbau und Ausschmuck des Altaroberbaues zuzuwenden.[1])

Beim Behangen der Mensa mit oft sehr kostbar gestickten Tüchern, „Antipendien", werden die Kirchenfarben, wie sie bei den Paramenten in den verschiedenen Festperioden üblich sind, angewendet; die Antipendien sind schon in den ersten Jahrhunderten nach Constantin d. G. in Anwendung gekommen; sie haben sich aus den früher zwischen den Säulen der Confessio auf Brusthöhe des Administranten gespannten Tüchern entwickelt.[2])

Die Altäre, welche bis in das 14. Jahrhundert hinein sehr einfach, wenn auch kostbar geziert waren, wurden seitdem Gegenstand der reichsten Ausschmückung, wobei dann häufig genug durch Ueberladung zu viel geschah. Auch dabei sollte das Gefühl für Kunst und Geschmack leitend bleiben; ein Uebermaass beeinträchtigt stets das echt Schöne und Edle und sollte, namentlich in den Kirchen, vermieden werden. Der Altar soll nicht wie eine Bauernbraut mit Flitterwerk umhangen sein. Das geschieht heute leider auch noch vielfach und ist denjenigen vorzuwerfen, welche in den Kirchen über die Art und Richtung der Ausschmückungen das maassgebende Wort zu sprechen haben.

Jeder vernünftig Denkende wird zugeben, dass zur Wahrung der liturgischen Vorschriften Kirchenbaustil und besonders kirchlicher Schmuck unter der Obhut des Clerus stehen müssen.

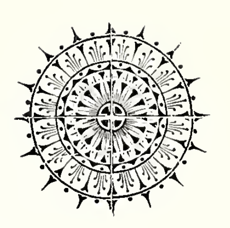
Wie sich aber diese Künste seit urchristlichen Zeiten darunter so herrlich entwickelt haben, sind sie auch darunter und zwar in einer Periode, wo der Clerus vor jedem Eingriff des Laienelementes geschützt stand, im 17. und 18. Jahrhundert bis zu Abgeschmacktheiten verfallen, und dies könnte sich wiederholen!

Zopf und Weissquast sind nicht ohne Genehmigung derjenigen, die in den Kirchen das alleinige Bestimmungsrecht hatten, hineingekommen.

Der Anstoss zur Entwicklung einer für kirchliche Kunst passendere würdige Richtung und damit die Rückkehr zum mittelalterlichen, entweder zum romanischen oder zum gothischen Kirchenstil ist vornehmlich in den germanischen Ländern vom Laienelement ausgegangen; beim verständigen Clerus fand dann diese Richtung kräftige Unterstützung. Man sehe sich nun aber vor, um nicht auf Abwege anderer Art zu gerathen! —

[1]) Es ist hierbei zu bemerken, dass der Ausdruck „Ciborium" in altchristlicher Zeit und im frühesten Mittelalter für den den Altar nicht berührenden Baldachin gebraucht wurde. Später ging er auf den kelchartigen Behälter der Eucharistie, den „Speisekelch", über. Baldachin nennt man noch heute den wenn auch mit dem Altare durch Säulen zusammenhangenden dachartigen Ueberbau des retabulum, welcher nur noch selten angewendet wird.

[2]) Das ganze Sanctuarium war von der Kirche durch eine Brustwehr geschieden, die aus Pilastern, Marmorplatten mit Mosaiken und reichen Sculpturen besteht. Längs derselben waren an Pilastern Vorhänge angebracht, welche, wie noch jetzt in griechischen Kirchen, den ganzen Altarraum dem Anblick entzogen. Es ist diese Anbringung von Vorhängen also eine Nachahmung, da sie in der Stiftshütte und in dem salomonischen Tempel schon zu finden waren. (Organ für christliche Kunst.) Aehnliche Vorhänge zwischen den den Altartisch unmittelbar umstehenden Säulen sollen Beziehung zu dem Staffelgebet: Introibo ad altare haben.



Inhalts-Verzeichniss.





